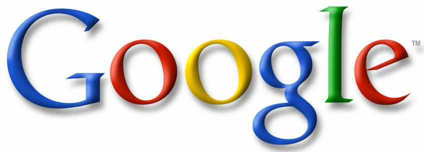
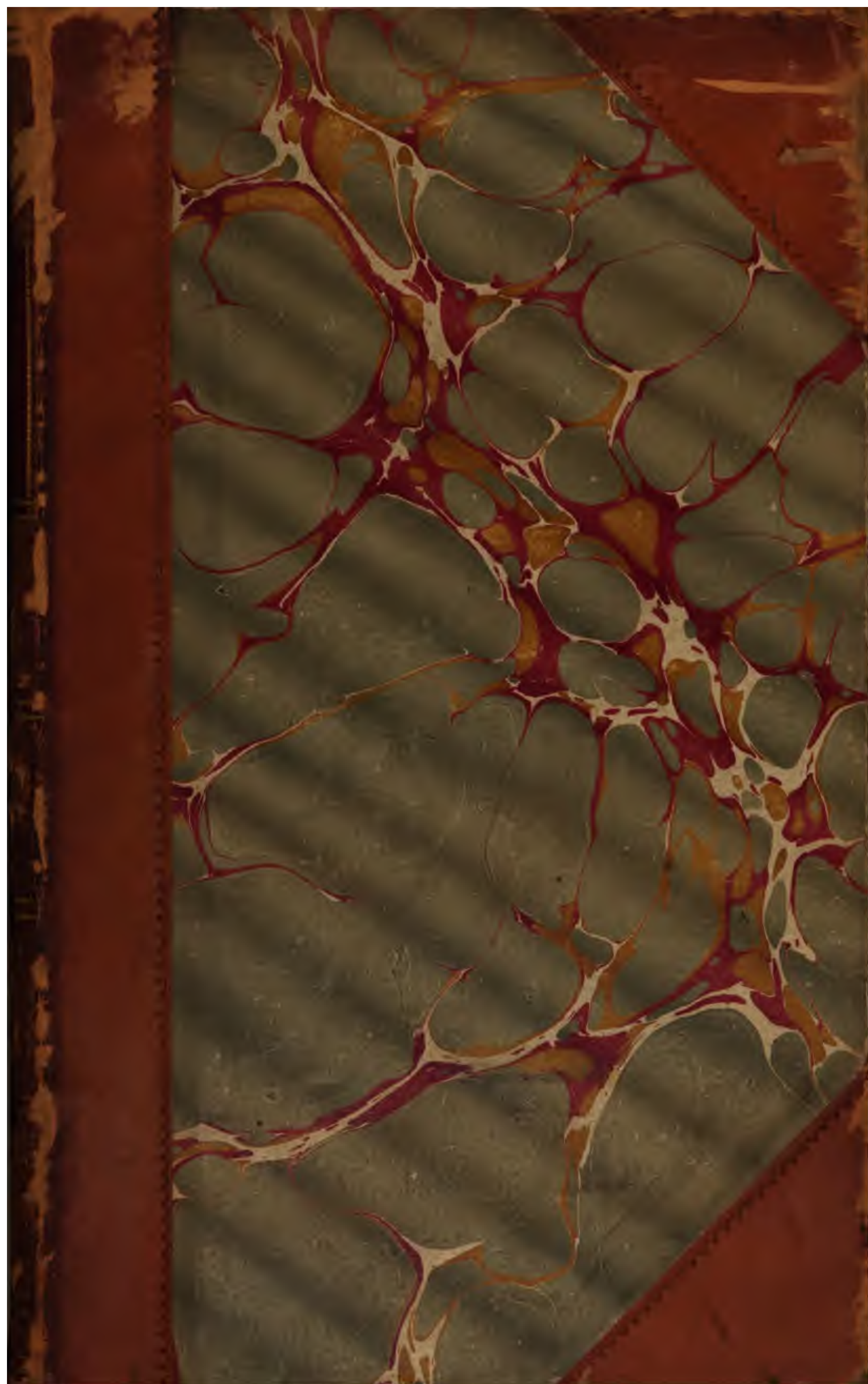




CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE

DE

LÉONARD DE VINCI.



Imp Lemercier

CARTON DE SAINTE ANNE

de l'Academie Royale de Londres.

CATALOGUE

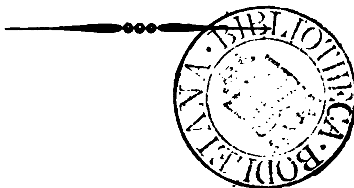
DE

L'ŒUVRE

DE

LÉONARD DE VINCI,

PAR LE Dr RIGOLLOT.



A PARIS,

CHEZ DUMOULIN, QUAI DES AUGUSTINS, N° 13.

1849.

A MONSIEUR DE CAYROL,

A COMPIÈGNE.

MONSIEUR ET AMI,

Vous êtes à la fois mon confident et mon conseil, et vous m'avez donné tant de preuves d'un sincère intérêt, que c'est pour moi une véritable obligation de vous soumettre les motifs qui me font livrer à l'impression le présent opuscule.

Vous savez par quel concours de circonstances, après avoir inséré, en 1840, dans les Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, un *Essai historique sur les Arts du Dessin en Picardie* (ou plutôt en France), *depuis l'époque romaine jusqu'au* XVIe *siècle,* je me trouvai entraîné, sans en prévoir les conséquences, à en entreprendre une nouvelle édition.

Je pris alors, bien plus avec moi-même qu'avec mon libraire, l'engagement de revoir cette esquisse, de la compléter, et de la rendre d'un intérêt plus général, en y comprenant des parties fort

importantes par elles-mêmes, mais qui se trouvaient en dehors du cadre que je m'étais d'abord tracé, puisque je ne m'y occupais que de la France.

Il m'avait cependant bien fallu indiquer que dès les premières années du XVI[e] siècle, l'art italien, arrivé à son point le plus élevé, à une perfection qui n'a jamais été surpassée, était venu y faire une soudaine irruption et produire le changement le plus complet, et c'est à peine si je pouvais y citer seulement les noms les plus célèbres; mais actuellement qu'il s'agit d'un livre qui doit avoir pour titre *Études historiques et critiques sur l'Art du Dessin depuis Constantin jusqu'à la fin du règne de François I[er]*, laisser de côté l'art italien tout entier, c'eût été ne produire qu'une œuvre tronquée et priver le sujet annoncé de ce qui devait nécessairement en former la portion la plus instructive (1).

Préoccupé de ce projet et des promesses peut-être hasardées que j'avais faites, je cherchai tous les moyens de m'éclairer; j'entrepris plusieurs voyages pour visiter des monuments, des tableaux, des statues, mais je restai longtemps indécis, ne sachant

(1) Les écoles de Cologne, de Bruges, de Nuremberg et d'Augsbourg méritaient aussi d'être traitées avec un soin proportionné à leur importance; c'est ce qui a été fait dans le 2[e] volume.

au juste ce que je pourrais faire. Il me répugnait de me réduire au rôle d'abréviateur, et de me contenter de donner un résumé des ouvrages classiques de Georges Vasari, de l'abbé Lanzi, du comte Cicognara et de Seroux d'Agincourt ; j'eusse préféré abandonner la partie, persuadé que tout livre qui ne contient rien de nouveau (au moins relativement), est une production inutile, dont une loi devrait défendre l'impression.

Je ne commençai à prendre courage que lorsque je pus lire les *Recherches italiennes*, de feu M. de Rumohr (1) (3 volumes publiés de 1827 à 1831). J'y trouvai des vues neuves et fécondes, le résultat de patientes investigations, et la rectification de nombreuses erreurs échappées aux premiers historiens de l'art, particulièrement à Vasari ; erreurs dont il serait injuste de faire un reproche au célèbre biographe, à qui on est redevable de tant de précieux renseignements, mais qu'il fallait cependant reconnaître et signaler (2). Je résolus donc d'ex-

(1) Charles-Frédéric-Louis-Félix de Rumohr est décédé à Dresde, le 25 juillet 1844.

(2) D'autres Allemands ont continué, en Italie, les recherches commencées par M. de Rumohr, tels que le Dr Gaye, mort à Florence en 1840, auteur d'un ouvrage intitulé *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIVe-XVe-XVIe, etc. 1839-1841, et le Dr Ernest Förster, qui a publié en 1835 des Additions aux nouvelles histoires de l'art.

traire de l'ouvrage de M. de Rumohr, ce qui était particulièrement applicable à mon plan, ne me proposant pas d'ailleurs de traiter d'une manière didactique l'histoire de l'art en Italie, mais de m'arrêter sur les époques principales, sur les chefs d'école, partout enfin où la discussion pouvait être utile et offrir des considérations nouvelles, en glissant rapidement sur ce que tout le monde pouvait savoir, et qui n'a qu'un intérêt secondaire.

Les emprunts nombreux faits à M. de Rumohr, par M. Rio, dans le livre intitulé *de la Poésie chrétienne,* 1837, ne me détournèrent pas de mon entreprise, car je reconnus bientôt qu'il lui-arrive le plus souvent d'en altérer le sens et de les falsifier, pour appuyer des doctrines exclusives et dans un intérêt de parti, toujours nuisible à l'appréciation de la vérité.

Plus tard je craignis de m'être livré à un travail inutile, quand je vis annoncer une nouvelle *Histoire de la Peinture italienne* (1839-1843), par M. Jean Rosini; mais je fus étonné, en la lisant, de l'ignorance complète où l'auteur était resté relativement aux importantes recherches de M. de Rumohr, et en général de l'absence de critique et de portée, qui se fait regretter dans un ouvrage qui pouvait être fort instructif, et qu'enrichissent de nombreuses gravures. J'en ai cependant tiré quelque parti, et il

m'a servi de contrôle sur plusieurs points de détail.

Un des résultats les plus remarquables des *Recherches italiennes* est, en quelque sorte, la recomposition de l'école de peinture de l'Ombrie (que l'on a cru depuis pouvoir désigner sous le nom tout particulier d'école mystique), dont les éléments avaient servi à former, assez arbitrairement, ce qu'on appelait l'école romaine, et qui eut pour derniers chefs et illustres représentants le Perugin et Raphaël. Ce sujet, fertile en aperçus ingénieux, en considérations d'un ordre élevé, et sur lequel se sont exercés des écrivains d'un mérite distingué, comme le comte de Montalembert, a été exposé avec plus de méthode, et complété par M. Passavant, dans son bel ouvrage intitulé *Raphaël et son père Jean Santi* (1839). J'y ai puisé abondamment; il m'a fourni sur le peintre d'Urbin et sur ses œuvres, des renseignements que l'on chercherait en vain dans les histoires même les plus estimées, telle que celle de M. Quatremère de Quincy (1).

Je n'ai eu garde de négliger le *Manuel de l'Histoire de l'Art* (1842), et la seconde édition, publiée en 1847, du *Manuel de l'Histoire de la Peinture*,

(1) On sait que les découvertes faites par le Père Pungileoni, dans les archives d'Urbin, et publiées en 1822, 1829 et 1831, ont jeté un jour tout nouveau sur la famille et les premières années de Raphaël.

du Dr Kugler. Ce ne sont que des résumés, mais où se trouvent rassemblés, dans un ordre méthodique, et avec la patience et l'érudition qui caractérisent les Allemands, les principaux faits relatifs aux arts du dessin et aux artistes. Seulement il faut n'en faire usage qu'avec précaution, car, dans l'arrangement des matières, dans leur appréciation, il règne souvent un esprit trop systématique, et l'auteur s'abandonne plus qu'il ne convient à ces considérations transcendantes ou plutôt nébuleuses, qui obscurcissent une bonne partie des publications d'outre Rhin, et en diminuent la valeur.

Je viens de vous faire pressentir, Monsieur et ami, que je consacrerais à l'histoire de Raphaël une place importante ; elle devait être proportionnée au mérite extraordinaire de ce génie privilégié, qui n'a enfanté que des chefs-d'œuvre, et qui semble n'avoir changé de manière, dans le cours de sa trop courte existence, que pour atteindre à toutes les perfections. J'ai pensé que rien ne pouvait être plus instructif et plus propre à inspirer le goût du beau, que de donner le catalogue complet de ses œuvres, rangées, autant que possible, selon leur ordre chronologique ; ce n'était pas d'ailleurs pour moi une chose bien difficile, puisqu'il me suffisait de l'extraire de l'excellent ouvrage de M. Passavant.

En me livrant à ce travail, il me vint la pensée

d'en essayer un du même genre pour Léonard de Vinci, peintre non moins célèbre, doué aussi d'un génie du premier ordre, mais qui, moins heureux que Raphaël, n'a pu, malgré sa longue carrière, laisser à ses admirateurs, que fort peu de productions authentiques.

Il ne suffisait pas, pour rédiger ce catalogue, de chercher dans les diverses biographies de Léonard, les indications relatives à ses ouvrages, l'essentiel était de recueillir une appréciation éclairée des tableaux disséminés dans toute l'Europe, qui sont mis, avec plus ou moins de fondement, sous le nom de ce grand artiste.

Il y a longtemps que les attributions des ouvrages, même les plus célèbres, avaient besoin d'être soumises à une révision impartiale; on adoptait de confiance et sans examen, des dénominations qui avaient été appliquées au hasard ou données par des possesseurs intéressés, et les livrets officiels des galeries royales elles-mêmes, fourmillent d'erreurs dues à l'ignorance, à l'incurie ou à la mauvaise foi.

Pour se bien connaître en tableaux, pour discerner avec certitude une œuvre originale de ses copies ou de ses imitations, pour en nommer sûrement l'auteur, il faut être doué d'un tact spécial, d'une sorte d'instinct, que l'expérience, des observations multipliées et attentives développent et perfection-

nent. C'est un talent que les artistes, même les plus habiles, possèdent rarement (1), et qu'on rencontre le plus souvent chez d'anciens marchands de tableaux, parmi lesquels on choisit d'habitude les *experts* ou *appréciateurs* en titres d'office. On est parfois étonné de la rare habileté de ces gens-là, de la promptitude de leur coup-d'œil, de la finesse de leurs remarques ; mais aussi ils sont pour la plupart d'une grande ignorance, et quant à leur probité, elle est fort suspecte ; intermédiaires obligés des transactions, chargés de rédiger les catalogues de vente, leur intérêt personnel se trouve trop souvent aux prises avec celui de la vérité, pour qu'on puisse se fier à eux.

Il est cependant des personnes honorables qui joignent aux qualités précieuses de l'expert, l'instruction de l'érudit et le goût épuré de l'artiste. Je me bornerai, Monsieur et ami, à vous en citer deux, auxquelles cet essai sera principalement redevable

(1) Témoins les certificats donnés par MM. Gros et Ingres, pour attester l'originalité d'une copie de la belle Jardinière, du Louvre, copie faite dans la première partie du XVIe siècle, par un artiste Flamand, et appartenant alors à un riche Américain, et le ridicule Catalogue des tableaux de la galerie du cardinal Fesch, rédigé en 1841, par MM. les membres de l'académie de Saint-Luc, de Rome, Camuccini, Borrani et autres.

de ce qui peut le recommander aux yeux des amateurs : la première est M. le D[r] Waagen, directeur de la Galerie royale des tableaux de Berlin, qui, depuis plus de dix ans, parcourt les collections publiques ou particulières de l'Europe, pour en signaler les richesses ; il commença par visiter l'Angleterre et les merveilles de l'art enfouies pour la plupart dans les somptueuses résidences de l'aristocratie britannique.

M. Waagen vint ensuite à Paris, il y fit une étude toute spéciale des miniatures des manuscrits de nos bibliothèques et soumit le Musée du Louvre à un examen scrupuleux ; le jugement qu'il porta sur certains tableaux, les erreurs qu'il signala dans les indications du livret devaient mettre en émoi certaines susceptibilités et excitèrent quelques réclamations (1). Mais je pense que, sauf divers points

(1) Il y a de trop fortes erreurs matérielles dans la *Lettre d'un amateur à M. le directeur du Bulletin de l'Alliance des Arts, au sujet des jugements portés par M. le directeur du musée de Berlin, sur quelques-uns des tableaux de la galerie du Louvre* (brochure lithographiée, sans date, de 30 pages), pour qu'il soit nécessaire de la discuter ; il semble que l'amateur qui l'a écrite, n'ait connu que par oui-dire les assertions de M. Waagen ; ainsi, par exemple, voici ce qu'on y lit sur le tableau placé au Louvre sous le n° 1090, et indiqué dans notre catalogue sous le n° . . . : « Quant au portrait de » Charles VII (*sic*), qui est d'une finesse exquise dans les tons » de chairs, d'une si grande perfection dans les détails, et qui

où le doute est permis, la plupart de ses appréciations seront sanctionnées par les hommes impartiaux et désintéressés.

Dans les années suivantes, de 1839 à 1845, M. Waagen dirigea sa course vers les régions montagneuses de la Saxe, et explora la Franconie, la Bavière, la Souabe, il visita Bâle, puis dans l'Alsace, Strasbourg et Colmar avant de parcourir le Palatinat. Les relations de ces voyages artistiques, publiées successivement en 1837, 39, 43 et 45, renferment une instruction aussi agréable que solide et nous fournissent de précieuses indications; ainsi, par exemple, ses observations délicates peuvent apprendre à discerner des œuvres véritables de Léonard, celles de ses disciples ou imitateurs Bernardin Luini,

» offre cet avantage si rare et si précieux dans les ouvrages » de Léonard, de n'avoir pas poussé au noir, veuillez ne pas » en déshériter ce peintre, dont il est digne à tous égards, » pour en enrichir Perino del Vago, qui est à la vérité Flo- » rentin d'origine, mais qui a constamment suivi les principes » de Raphaël. Le fond seul de ce tableau indique qu'il ne peut » appartenir à un peintre de cette école. » Or, c'est à Beltraffio que ce portrait est attribué par le Dr Waagen, tandis que c'est le n° 1088 qu'il donne à Perin del Vague. — Un extrait trop abrégé peut-être de l'ouvrage de M. Waagen, donné dans le tome 3, page 110 du *Bulletin de l'Alliance des Arts*, (1844), paraît avoir été le seul texte d'après lequel l'*amateur* a composé sa lettre.

Jean Antoine Beltraffio et André Solario avec lesquelles elles ont été si souvent confondues et que des amateurs peu exercés leur ont même parfois préférées.

Il y a tant de profondeur dans le génie qui inspirait Léonard, son exécution était si recherchée, si laborieuse, qu'il faut quelque réflexion et une certaine étude pour apprécier les rares beautés de ses productions, tandis que la touche plus facile, plus légère, la couleur plus brillante de ses bons élèves séduisent, dès l'abord, surtout lorsqu'ils ont peint d'après des compositions de leur illustre maître (1).

J'ai plus d'obligations encore à M. Passavant, directeur de l'Institut de Stædel à Francfort. Lorsqu'il se préparait à publier l'*Histoire de Raphaël*,

(1) Il faut se souvenir de ce passage de Vasari, où il expose la manière de procéder de Léonard. « Pour donner à sa peinture un grand ressort, il employait les oppositions les plus fortes de la lumière et de l'ombre; il aurait voulu obtenir et il cherchait pour ses fonds quelques tons plus sombres encore que le noir, afin de ménager plus d'éclat aux parties éclairées. Mais il lui arrivait que, prenant ainsi pour point de départ la teinte la plus vigoureuse et s'efforçant de finir et de modeler le plus possible ses ouvrages, il les amenait à une localité sourde et privée de lumière, qui semblait rendre plutôt les effets de la nuit que ceux du jour. »

Le St Jean-Baptiste du Louvre est un exemple de cette manière.

que je viens de citer, il se rendit, par la Belgique, en Angleterre, pour connaître par lui-même les ouvrages du peintre d'Urbin qui s'y trouvaient; mais en visitant les collections, il ne manqua pas d'y faire de nombreuses observations sur les œuvres des autres maîtres, et il a publié, en 1833, le résultat de ce voyage qui peut-être a donné à M. Waagen la pensée d'entreprendre des recherches du même genre.

M. Passavant, qui avait fait précédemment, pendant plusieurs séjours en Italie, une étude approfondie des monuments de l'histoire de l'art, avait dû nécessairement porter son attention sur Léonard de Vinci dont les productions sont au rang des plus précieuses de la peinture, aussi il a ajouté à la traduction allemande de Vasari un supplément relatif à ses tableaux (T. 3, part. 1re, pag. 45 et suiv.) et il a fourni, au *Kunstblatt* de 1838, des documents particuliers sur l'école de peinture fondée en Lombardie par Léonard.

Vous devez penser d'après cela, Monsieur et ami, avec quelle reconnaissance je reçus l'offre généreuse que voulut bien me faire M. Passavant, lors de son passage à Amiens, au mois de juin dernier, de me communiquer, sur les œuvres de ce grand maître, des notes inédites qui étaient le fruit de ses longues recherches, en m'autorisant à en faire usage. Il a

tenu la promesse qu'il m'avait donnée et cette espèce de coopération d'un connaisseur aussi distingué sera appréciée, je l'espère, comme elle le mérite, par ceux qui liront cet essai.

Cependant l'abondance et la valeur des matériaux que je suis parvenu à réunir, finirent par donner au catalogue que j'avais entrepris, une extension disproportionnée avec la place que je lui destinais d'abord dans mes *Études historiques sur l'Art du Dessin.* J'ai donc pensé qu'il valait mieux le publier séparément. Quoique cet ouvrage soit composé dans le même esprit, je ne pouvais plus songer à l'y rattacher, mais peut-être, à la manière d'un ballon d'essai, pourra-t-il faire préjuger ce que sera le reste.

J'aime à croire, Monsieur et ami, qu'après avoir patiemment entendu mes raisons, vous accorderez votre assentiment au projet que je vous soumets.

Agréez, je vous prie, l'assurance de mon inaltérable attachement.

M. J. RIGOLLOT.

A Amiens, ce 15 janvier 1848.

Léonard, né en 1452, au château de Vinci, dans le val d'Arno, était enfant naturel de Ser Piero d'Antonio, notaire de la seigneurie de Florence (1); il ne fut effectivement le fils d'aucune des trois femmes que son père avait épousées, mais il vécut dans la famille, et il est à croire qu'il a été légitimé.

Quoique nous n'ayons à nous occuper de lui que comme de l'un des plus grands peintres qui aient

(1) On ignora longtemps la véritable date de sa naissance. Dei, bibliothécaire à Florence, la trouva dans l'arbre généalogique de la famille Vinci, qu'il a publié en 1771, dans le tome II, page CXXVII des *Elogi degli uomini illustri Toscani*, Lucca, 4 vol. in-8°. Le Père Sébastien Resta, dont les recherches sont consignées dans quelques lettres recueillies par Bottari, en 1754, faisait naître Léonard en 1467, en s'appuyant sur ce fait, entièrement erroné, qu'il avait vu le Jugement dernier de Michel Ange.

Mariette, dans sa lettre au comte de Caylus, dit qu'il naquit en 1443. — Les mémoires manuscrits du Milanais, Pagave, faisaient supposer que c'était en 1444; le calcul de Vasari présumait l'année 1445; d'Argenville se rapprochait plus de la vérité, en indiquant 1455.

éxisté, il est impossible que nous ne disions pas que ce fut un génie sublime qui agrandit le cercle de toutes les connaissances humaines, que ses découvertes scientifiques et ses recherches philosophiques placent à la tête des savants de son époque. Homme également supérieur par les grandes qualités de l'imagination, de l'âme et de l'esprit, en qui la nature semble avoir voulu montrer sa toute-puissance en le faisant aussi le plus beau et le plus fort de ses contemporains.

Nous empruntons ces expressions à M. Libri, qui a employé une partie du 3e volume de son *Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres, jusqu'à la fin du* XVIIe *siècle* (1840), à exposer les travaux de Léonard dans les mathématiques, la physique et la philosophie; travaux encore conservés dans ses manuscrits autographes déposés particulièrement dans les bibliothèques publiques de Paris et de Milan (1).

M. Libri dit que les succès que Léonard obtint dans toutes les branches des connaissances humaines suffiraient à l'illustration de plusieurs savants, mais

(1) Outre les détails donnés sur ses manuscrits, par M. Libri, il faut lire l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits*, par Jean-Baptiste Venturi; Paris, an V (1797), qui n'est au reste que l'introduction d'un ouvrage qui n'a pas été publié.

nous croyons qu'il n'a pas suffisamment raison lorsqu'il ajoute que Léonard ne s'occupa qu'accidentellement des arts du dessin ; nous pensons, nous, que sa gloire principale et la plus durable repose sur les progrès qu'il a fait faire à la peinture. Ses découvertes scientifiques ont été, depuis longtemps, de beaucoup dépassées et il faut compulser péniblement l'histoire des travaux de ses contemporains, pour apprécier leur valeur, tandis que les chefs-d'œuvre de son pinceau brillent encore d'un magique éclat et, depuis trois siècles et demi, n'ont pu être surpassés.

Léonard, qui fut placé de bonne heure en apprentissage chez le sculpteur Andréa del Verocchio, poursuivit avec persévérance les recherches délicates et réfléchies de son maître, qui s'était appliqué, avec un soin peut-être trop minutieux, à l'exacte imitation des objets. Il arriva, par une étude assidue des lois de la forme, à atteindre, dans l'expression des figures, une sûreté, une finesse d'expression et une profondeur de sentiments jusque-là entièrement inconnues ; aussi s'est-il acquis de bonne heure, chez les artistes de son temps, une haute considération et une grande autorité. Cependant on ne lui donna pas, dans la plupart des nouvelles histoires de l'art, la place qu'il a droit d'occuper, celle de fondateur

d'une science anatomique positive (1) et de la perception claire et intelligente de tout ce qui concerne le modelé (2) et le mouvement. Peut-être doit-on en accuser Vasari, qui n'a pas compris combien la direction, peut-être subtile et peu pratique, que suivait Léonard était nécessaire pour dissiper le nuage qui couvrait encore les productions de la peinture; malheureusement le biographe italien passa sur ses premiers travaux, soit qu'ils lui fussent inconnus, soit qu'il ne sut pas en apprécier l'importance (3): il n'était pas préparé à nous faire connaître avec des détails suffisants, ce qui serait pour nous si instructif, la manière dont se développa le génie de ce grand peintre. Sans doute il nous le montre dans son jeune âge, tantôt observant continuellement et cherchant

(1) Il faut s'entendre sur ce point; l'anatomie dont s'occupa Léonard est moins la science des muscles, où triompha Michel-Ange, que l'observation des effets produits sur nos organes, par les affections de l'âme ou les passions.

(2) Le modelé ou la forme intérieure, ou bien encore la dispensation de la lumière et des ombres, et le contour ou la forme extérieure, furent traités par lui dans leur ensemble et leurs détails, avec une largeur et une vérité tout-à-fait nouvelles.

(3) On avait déjà accusé Vasari d'avoir traité avec négligence la vie de Léonard, et même d'avoir plutôt contribué à embrouiller qu'à éclaircir ce qui était relatif à ses ouvrages, peut-être dans l'intérêt de Michel-Ange, dont il était le rival. (*Leonardo da Vinci, von Hugo Grafen von Gallemberg,* page 97.)

à imiter les apparences si variées des formes individuelles (1), tantôt méditant sur les principes fondamentaux de l'art; tantôt emporté par une ardeur passionnée, tantôt plongé dans de profondes réflexions, mais il fallait nous faire voir, dit M. de Rumohr (2), au moyen d'exemples, par quelle gradation il monta assez haut et domina assez son sujet pour avoir entrepris et terminé, dans les dix dernières années du XVe siècle, la célèbre cène du couvent des Dominicains de *Santa Maria delle Grazie* de Milan, et cela avant les essais de la jeunesse de Raphaël, avant les premiers grands ouvrages de Michel-Ange. Quoiqu'en général l'attitude et le mouvement de ses personnages dénotent en lui plus de prudence et de choix que de facilité et de liberté d'esprit, on ne peut méconnaître que, dans la distribution harmonique et l'ordonnance des diverses parties, dans l'indication assurée des lignes et des formes organiques des corps, dans leur dessin et la perfection de leur modelé, il a de beaucoup dépassé ses contemporains et montré le premier jusqu'où pouvait s'élever le peintre qui s'était rendu maître de tous les moyens de l'art.

(1) Il modelait et dessinait constamment dans son enfance, dit Vasari; c'était là sa fantaisie la plus forte.

(2) *Italienische Forschungen*, tome II, page 306.

Rien ne serait plus instructif que de pouvoir comparer entr'elles les productions de la jeunesse de Léonard avec celles de son âge mûr et de distinguer celles qui appartiennent aux diverses époques de sa vie. L'étude de la marche progressive de son talent pourrait se faire aussi à l'aide de ses nombreux dessins, s'il était possible de discerner ceux de ses premiers temps, qui sont peut-être attribués aux vieux maîtres florentins, tandis que ceux que l'on conserve en France ou à Milan appartiennent aux années où il avait atteint son apogée.

Ce qu'il importe de constater et d'éclaircir, c'est ce que Léonard avait conservé de la direction, à la fois sculpturale et pittoresque, imprimée par Pollajuolo et le Verocchio à la peinture florentine, déjà si perfectionnée, et qu'il dota de qualités dont furent privés les plus beaux ouvrages du Ghirlandajo, savoir: une connaissance approfondie des formes organiques et son application sûre et délicate à la pratique.

Ce mérite déjà immense en lui-même, puisqu'il est le plus solide fondement de l'art, et dans lequel on doit comprendre la science du clair obscur et de la perspective linéaire, ainsi que le sentiment du beau porté à un degré très-éminent, fut encore relevé dans Léonard en ce qu'il conçut une idée plus pure et plus grave de ce qui convient à la dignité des sujets religieux, qu'il n'était arrivé à aucun des

peintres florentins de la seconde moitié du xve siècle.

Sans doute, l'école de Fra Filippo traita ces sujets d'une manière juste et souvent heureuse, si on ne les considère que relativement au mouvement et à l'action dont elle faisait son point de vue principal. Celle de Cosimo Roselli plaît par ce qu'il y a de clair, de piquant et de caractéristique dans son expression, mais toutes deux furent également impuissantes à rendre les pures émotions de l'âme, la douce harmonie des sentiments réligieux et à se pénétrer de leur signification intime; elles furent particulièrement malheureuses dans leurs vierges dont l'idée, généralement altérée, dérive plus ou moins directement du type *Giotesque :* il serait possible que dans cette vieille école on se soit fait illusion en prétendant, par une représentation vague et indécise, laisser un champ plus libre à l'imagination du spectateur, mais cela n'est pas applicable aux peintres moins anciens qui, dans le caractère plus décidé donné aux traits de leurs madones, ont montré quelle préoccupation les dirigeait et quelle était leur manière de sentir.

C'est ainsi que les vierges de Fra Filippo ont quelque chose de commun et de grossier; celles de Cosimo Roselli sont laides, Sandro et Dominique Ghirlandajo leur donnent l'apparence de braves et

honnêtes bourgeoises et il semble que le pinceau de Filippino n'ait pris pour modèles que de jolies grisettes.

Au contraire, il appartient à Léonard, dès ses premières madones (à St.-Onufre (1), à Lucques, dans la maison Buonvisi), de combiner la beauté ravissante de la forme et le maintien le plus gracieux avec le caractère élevé qui commande la vénération.

S'il est vrai, comme le dit Vasari, que Pierre Pérugin ait été l'élève du Verocchio ou plutôt, comme on peut raisonnablement le penser, s'il s'est seulement perfectionné sous sa direction, il se pourrait très-bien que cette conception, si délicate et d'un sens si intime, par laquelle les compositions chrétiennes de Léonard se distinguent si heureusement de celles des Florentins de son temps, lui ait été communiquée par le Pérugin qui l'aurait transplantée de l'école ombrienne, dont elle forme le caractère spécial, dans celle du Verocchio.

Pour pouvoir classer chronologiquement les ouvrages de Léonard qui sont parvenus jusqu'à nous, ou sur lesquels on possède des renseignements plus ou moins exacts, il faut préalablement avoir déterminé les principales époques de sa vie.

Après celle de sa naissance qui, ainsi que nous

(1) On verra plus loin que la date de la Vierge peinte au couvent de Saint-Onufre, est un sujet de discussion.

l'avons dit, a été longtemps ignorée, vient celle où, fatigué de vivre obscur ou délaissé dans son pays, il quitta la Toscane pour aller à Milan, où l'appelait Louis Sforze dit le Maure, alors régent ou administrateur du duché. Lorsque Vasari a dit qu'il ne s'y rendit qu'en 1494, alors que Louis-le-Maure succéda réellement à son neveu, qu'il fit dit-on empoisonner, il se trompait évidemment. Il résulte des témoignages contemporains et des indications existantes dans les propres manuscrits de Léonard, qu'il arriva à Milan au moins en 1483 et peut-être même en 1480. Il y séjourna jusqu'en 1499, c'est-à-dire jusqu'à l'invasion du Milanais par les armées françaises. On croit qu'il se rendit, pendant ces moments difficiles, chez son ami Melzi, à Vaprio, et ne quitta le Milanais qu'en l'année 1500, lorsque Louis-le-Maure eut été livré aux Français et qu'il vit que Louis XII n'était pas disposé à employer ses talents. Il retourna alors à Florence avec son fidèle Salai et le mathématicien Fra Luca Pacciolo. Il y fut accueilli avec faveur par le gonfalonier Soderini qui lui assigna une pension convenable.

En 1502, il parcourut une partie de l'Italie en qualité d'ingénieur-général et d'architecte attaché au service de César Borgia, duc de Valentinois (1),

(1) Appelé assez singulièrement dans la *Biographie universelle* (article Léonard de Vinci), le duc Valentin.

alors pourvu du titre de gonfalonier et de capitaine-général de l'Église.

En 1503 ou 1504, il fut chargé de composer à Florence, pour l'ornement du palais, le célèbre carton de la bataille d'Anghiari. Il paraît qu'en 1506 il fut employé par Louis XII, on présume même qu'il fit alors un voyage en France et qu'il y demeura quelque temps (1).

Léonard retourna en Lombardie en 1507; il revint à Vaprio, resta dans ce pays en 1508 et 1509, pendant qu'il se trouvait sous la domination de Louis XII, et reçut de ce monarque diverses faveurs, entre autres celle d'une prise d'eau dans le canal qui va de Saint-Christophe à Milan et le titre de *peintre du roi, pour Amboise*. Il alla, en 1510, à Florence pour soutenir ses droits à l'héritage de son oncle François et revint à Milan en 1512 avec son élève Salai. Vers ce temps, Maximilien, fils de Louis-le-Maure, parvint à rentrer dans ses états et l'on présume que Léonard fit de nouveau son portrait.

Après que les Français eurent abandonné le Milanais, par suite de la bataille de Novare, Léonard alla à Rome avec ses élèves Giovanni (peut-être Beltraffio),

(1) On trouve à cette date, dans ses MS., un dessin du jardin de Blois (Bles), et des indications relatives à des carrières existantes dans le marquisat de Saluces, et qu'il aurait visitées.

Francesco Melzi, Salai, Lorenzo (sans doute, Lotto) et Fanfoia (peut-être Fojano), dans l'automne de 1514, en compagnie de Julien de Médicis, frère de Léon X, auquel il s'adjoignit en passant à Florence. Mais en 1515, dès que François I[er] se fut emparé du Milanais, peu après son avènement à la couronne, Léonard vint le trouver (1) et l'accompagna à Bologne, lors de l'entrevue qu'il eut avec le pape pour le concordat signé le 8 décembre; il retourna à Milan avec François I[er], et sur ses instances, il se rendit en France à la fin de 1516. Il paraît que pendant le temps qu'il y vécut il s'occupa surtout d'un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne et ne laissa aucun ouvrage digne de sa haute renommée. Il mourut au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, après avoir été longtemps malade (2).

On a remarqué que Vasari parlait autrement des sentiments religieux de Léonard dans la seconde édition de ses œuvres, publiée en 1568, que dans la première, qui vit le jour en 1550. Cela s'explique tout naturellement par les progrès inquiétants que le protestantisme faisait alors; les écrivains italiens

(1) Il fit, probablement pour l'entrée de François I[er] à Pavie, le Lion mécanique, dont il est parlé dans son histoire, comme d'une invention merveilleuse.

(2) *Finalemente venuto vecchio, stette molti mesi ammalato* (Vasari).

furent forcés d'être plus circonspects sur ces matières délicates, et retranchèrent ou modifièrent les passages de leurs livres qui pouvaient porter quelque atteinte à la religion. On voulait, dit M. Libri, transformer les artistes en saints et en anachorètes; de là est né, ajoute-t-il, ce préjugé que les grands artistes n'avaient si bien traité des sujets de dévotion que parce qu'ils étaient eux-mêmes éminemment religieux.

Pour bien connaître la vie et les œuvres de Léonard, il faut consulter les ouvrages suivants.

Ce qu'ont écrit sur lui Vasari, Borghini (dans le livre intitulé : *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui si favella della pittura et della sculptura de' più illustri pittori e scultori antichi e moderni, opere loro e delle Cose appartinenti all'arte.* Firenze, 1584); Lomazzo (dans son *Trattato dell'arte della pittura scoltura ed architettura.* Milano, 1585, et dans l'*Idea del tempio della pittura,* etc., Milano, 1590); Mariette (dans sa *Lettre à M. le comte de Caylus,* placée en tête d'un Recueil de gravures, faites d'après Léonard, que nous citerons plus bas; Paris, 1730), etc., a été réuni dans le second volume d'une édition commencée par J. Piacenza, de l'ouvrage de Baldinucci, ayant pour titre *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in quà.* Torino, 1770. in-4°.

Une publication plus importante, est celle de Charles Amoretti, mort à Milan en 1816, l'un des conservateurs de la bibliothèque ambrosienne, intitulée *Memorie storiche su la vita, gli studji e le opere di Lionardo da Vinci.* Milano, 1784-1804, (et 1809, dans la *Raccolta de' Classici italiani*).

L'ouvrage du comte Ugo de Gallemberg, publié à Leipsick en 1834, sous le titre de *Léonardo da Vinci*, n'en est guère qu'une traduction, accrue de diverses additions tirées d'auteurs allemands.

Il a paru à Londres, en 1828, une vie de Léonard, par Brown, que nous ne connaissons pas (*The life of Leonardo da Vinci*).

Le troisième livre du 1er volume de l'*Histoire de la Peinture en Italie*, par M. B. A. A. (Beyle, plus connu sous le pseudonyne de Stendhal, mort le 25 mars 1842), Paris, 1817, ayant pour titre *Vie de Léonard de Vinci*, est jusqu'ici ce qui a été publié en français de plus détaillé sur ce grand peintre ; il est à regretter que l'auteur, d'ailleurs homme de goût, ait cherché à faire tant parade de son esprit.

M. Delécluze, écrivain éclairé et critique judicieux, a publié, en 1841, dans le journal appelé L'ARTISTE, un assez long article, intitulé LÉONARD DE VINCI ; c'est, dit-il, *l'un des génies les plus extraordinaires qui soient apparus en ce monde;* il est, comme *peintre, supérieur à Michel-Ange, au moins égal à Ra-*

phaël. Les peintures qu'il exécuta à Florence (vers 1500), *sont les plus parfaites, peut-être, qui aient été produites par la main des hommes; il a formé une école et des élèves infiniment supérieurs à ceux de Michel-Ange, et même à ceux de Raphaël.*

Nous n'indiquerons pas les gravures isolées faites d'après les tableaux ou les dessins de Léonard, mais seulement les recueils de planches.

Diversæ probæ aquæ fortis factæ a Wenceslao Hollar Bohem. Antverpiæ, anno 1645. — Une seconde édition a été donnée en Angleterre, sous le titre de *Divers antikes faces ofter Leonardo da Vinci, etsch din Coper by W. Hollar.* London, 1666. — Ces gravures, au nombre de 100, ont été exécutées d'après les dessins de la collection de lord Arundel.

Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci, et gravées par le C. D. C. (le comte de Caylus); Paris, 1730, in-4°. Ces planches sont au nombre de 30.

Disegni di Leonardo da Vinci, incisi et publicati da Carlo Giuseppo Gerli, Raggionamento premesso e Spiegazioni delle tavole ital. et franc. Milano, 1784, in-f° de 61 planches, exécutées, pour la plupart, sur les dessins renfermés dans les manuscrits de Léonard, conservés à la bibliothèque ambrosienne, et les explications sont d'Amoretti.

Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di

Canobio su gli originali esistenti nella biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari Lombardi. Milano, 1785, fol. atl.

Imitations of original Designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings, etc., in his Majesty's Collection, published by Josh Chamberlaine. London, 1796, f°. Le premier fascicule seul est gravé d'après Léonard ; il contient, outre son propre portrait, cinq dessins, dont deux sont relatifs à l'anatomie.

La bibliothèque du nouveau palais, ou *Buckingham-House*, appartenant au roi d'Angleterre, possède trois volumes de dessins originaux de Léonard, représentant toute sorte de sujets : des figures, des caricatures; des chevaux et d'autres animaux, avec leur anatomie; l'esquisse d'un combat d'éléphants; des figures ayant rapport à l'optique, à la perspective, à l'hydraulique, à la balistique; des machines de guerre, des cartes géographiques et topographiques de routes ou de cours de rivières; des vues de montagnes; des plantes qu'il faisait entrer dans ses tableaux; des notes de musique, etc.

Un de ces volumes, formant un in-folio de 235 feuilles de papier, renferme des dessins d'anatomie, exécutés à la plume avec une grande netteté, et accompagnés de courtes explications; ils représentent des têtes, les parties naturelles de la femme, des fœtus, les os, les muscles, les veines, les viscères et le

cerveau; ils faisaient partie d'un traité d'anatomie, composé par Léonard, et qui était l'un des 13 volumes que possédait François Melzi, l'ami dévoué qui l'avait suivi en France. On présume que le comte d'Arundel acheta ces dessins en 1636, quand il était ambassadeur de Charles Ier auprès de l'empereur Ferdinand II. Après avoir été longtemps perdus, ils furent retrouvés, lorsque Georges III monta sur le trône, dans une armoire dont la clef était égarée, dans l'appartement de la reine Caroline, à Kensington.

C'est de ce recueil qu'on a extrait une composition fort singulière, publiée en 1830, à Lunebourg, sous le titre de *Tabula anatomica Leonardi da Vinci, summi quondam pictoris e Bibliotheca augustissimi magnæ Britanniæ, Hannovræ que Regis deprompta. Venerem obversam e legibus naturæ hominibus solam convenire ostendens*, grand in-4°. Il s'y trouve une courte explication de Léonard, et l'on y a ajouté un passage tiré de Blumenbach.

Cooper a publié neuf planches d'anatomie relatives aux mouvements du corps humain, d'après les dessins originaux de Léonard, qui lui avaient été procurés, en grande partie, par le cardinal Silvio Valenti.

Fumagalli. Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano, 1811. Gravures fort utiles pour connaître les ouvrages de Léonard et de ses élèves.

ESSAI
D'UN CATALOGUE
DES
ŒUVRES
DE
LÉONARD DE VINCI.[1]

1. — *Le baptême de Jésus.*

Ce tableau, peint par Verocchio, dans lequel Léonard, jeune écolier (vers 1468, à l'âge de 16 ans), a exécuté un ange assez beau pour faire prévoir ce qu'il deviendrait un jour et pour déterminer son maître, honteux d'être vaincu par un enfant, a renoncer à la peinture, se conserve actuellement dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et l'on en trouve la gravure au trait sur la planche XLVII de l'Histoire de la Peinture italienne de M. Rosini.

L'expression de la tête de l'ange est délicieuse, et, en général, le dessin contraste beaucoup avec celui d'Andrea Verocchio, qui est très étudié mais maigre et dont

(1) Toutes les fois que, dans ce catalogue, nous ne nommerons pas M. Passavant, ce que nous aurons extrait des notes manuscrites qu'il nous a communiquées, sera en italiques.

les figures, quoique bien disposées, sont d'un caractère commun, d'une nature pauvre et sans noblesse (1).

2. — *Adam et Ève.*

Le carton, dessiné en grisaille et à la brosse, ouvrage de sa jeunesse, représentant *Adam et Ève* dans le Paradis terrestre, fait pour une tapisserie destinée au roi de Portugal, qui, du temps de Vasari, appartenait à Ottavien de Médicis est actuellement perdu.

3. — *La nativité de Notre-Seigneur.*

Le duc de Milan, Louis Sforza, fit présent de ce tableau à l'empereur Maximilien qui, en 1493, vint en Lombardie épouser sa nièce Blanche-Marie Sforza. On dit que c'était un tableau d'autel, peint seulement en 1496 ; il ne se retrouve plus.

4. — *L'adoration des Mages.*

Ce tableau, de la galerie des Uffizi de Florence, gravé au trait sur la planche LXXVI de l'atlas de l'Histoire de la Peinture italienne, de Rosini, *seulement préparé avec une couleur brune, permet d'étudier les procédés employés par Léonard; d'abord il dessinait*

(1) Il y a dans la Galerie Royale de Berlin, sous le n° 214 de la 1re division, une Sainte-Famille, où l'Enfant-Jésus embrasse le petit St Jean, peinte en détrempe, qui, placée sous le nom d'André Verocchio, est supposée exécutée avec la coopération de Léonard ; mais cela est fort douteux.

assez nettement, avec la plume ou le pinceau, sur le panneau préparé et mettait le tout en perspective, comme le prouve un dessin fait pour ce même tableau (dessin conservé aussi dans la galeric de Florence), ensuite il ombrait avec une couleur brune, mais comme il se servait d'une espèce de bitume, le ton en est devenu très-foncé, et, dans les ouvrages qu'il a terminés, cette couleur bitumineuse a absorbé toutes les autres et noirci les ombres outre-mesure.

C'est une des plus précieuses compositions de Léonard, soit par le nombre des figures qui donnent bien l'idée d'un cortège royal, soit par la disposition judicieuse et naturelle des groupes, la variété infinie des caractères, des attitudes, des expressions de respect, d'amour et de curiosité ainsi que par l'exquise beauté des visages, la grâce de la vierge, la dignité de l'enfant Jésus; il semble cependant que, dans l'exécution, l'artiste se soit plus préoccupé encore des effets de lumière ou du clair obscur (très-remarquables relativement à la date de ce tableau) que du dessin précis des formes. Cet ouvrage, tout inachevé qu'il est resté, est extrêmement instructif pour l'histoire de l'art et montre que Léonard est le premier des grands peintres italiens qui, avant les Lombards et les Vénitiens, ait senti toute l'importance du clair obscur et combien il était nécessaire pour obtenir un effet pittoresque complet; quoique la

pratique de la peinture ait toujours été pour lui difficile et trop lente pour qu'il arrivât à en multiplier suffisamment les exemples, il était parvenu, par ses méditations et de patients efforts, à faire saillir les formes et leur modelé avec une perfection entièrement inconnue et à obtenir, avant tous les autres, de larges masses par l'emploi bien entendu de la lumière. Dans cette adoration des Mages, où s'observe une simplicité remarquable dans la distribution générale, les personnages, formant des groupes liés ensemble par grande masse, sont placés dans une obscurité commune d'où ils ressortent par des reflets faibles et des lumières rompues; exemple qui ne resta pas stérile pour ses contemporains, surtout pour Fra Bartholoméo de Saint-Marc qui y puisa l'art d'éclairer ses tableaux, ainsi que la manière de les soutenir par l'emploi du brun sur brun (1).

On pense que ce tableau a été peint vers 1480 ou 1482, avant que Léonard ne quittât Florence pour la Lombardie. On a cru remarquer que les airs de tête et la forme des visages, surtout celui de la Vierge, n'y ressemblent pas à ceux qui se montrent sur les ouvrages postérieurs de Léonard, alors qu'il prit pour modèle le caractère propre aux femmes milanaises.

(1) Voyez C. Fr. von Rumohr. *Italienische Forschungen*, T. III, page 89. — 1831.

5. — *Une figure d'ange.*

Vasari nous apprend que le duc Cosme de Médicis possédait une figure d'ange ayant un bras élevé et venant en avant, offrant un raccourci admirable du coude à l'épaule.

Ce tableau, qui avait peut-être été relégué dans quelque villa, sous la régence des deux grandes duchesses de Toscane, puis caché dans les greniers du palais Pitti avec les mauvais ouvrages dont on avait purgé la galerie, fut vendu il y a peu d'années, à la criée, à un brocanteur qui, l'ayant restauré, le vendit à son tour à un Russe ou à un Anglais. *On dit que le grand duc ayant appris ce qui s'était passé, demanda à racheter ce tableau, mais qu'on lui en fit un prix si exorbitant, qu'il ne voulut plus en entendre parler.*

6. —*Saint-Jérôme en pénitence.*

Ce petit tableau, de la collection du cardinal Fesch (n° 750), est *préparé de la même manière que l'adoration des Mages de la galerie de Florence. Saint Jérôme est à genoux dans une grotte, ayant le Lion à ses côtés. La tête du saint est d'un modelé et d'une exécution merveilleuse ; le reste n'est qu'ébauché.*

Gerli (Disegni di Lionardo, etc. Tab. I,) *a publié un dessin qui paraît être une esquisse pour la figure de ce tableau.*

Ignatius Hugford, peintre Anglais, habitant Flo-

rence, possédait une terre cuite, d'environ 65 *centimètres de hauteur, représentant le même sujet et qui a été reconnue pour un ouvrage de Léonard.*

Ce Saint Jérôme est-il celui qui a appartenu à Angelica Kauffmann? Il se trouvait aussi en Espagne un Saint Jérôme dans une grotte, attribué à Léonard.

7. — *Saint-Jean-Baptiste.*

Il tient une croix d'une main et de l'autre montre le ciel; tableau du Louvre, portant le n° 1084. Louis XIII en avait fait présent au roi d'Angleterre, Charles Ier, qui lui donna en retour un portrait d'Erasme, par Holbein, et une Ste-Famille, du Titien. Il fut racheté plus tard du célèbre amateur Jabach.

La tête est d'un fini surprenant, le visage est plein d'enthousiasme et comme ivre de plaisir; l'expression de la bouche et des yeux rappelle les peintures du Corrège et montre combien l'influence de Léonard a été puissante sur ce dernier. Ce qu'il y a de plus admirable est la finesse avec laquelle toutes les parties sont modelées et arrondies. Le ton local des chairs, qui est rougeâtre et un peu froid, se nuance, dans les tons moyens, de la manière la plus délicate, avec une teinte légèrement enfumée (le *sfumato* des Italiens); les ombres sont souvent poussées jusqu'à une sombre opacité, tandis que les parties les plus éclairées ont une sorte de brillant métallique.

Il est à regretter que la tête soit seule pure des

retouches qui se remarquent dans les autres parties, particulièrement dans le corps et le bras qui ont beaucoup souffert et paraissent très-frottés.

Le Dr Kugler (*Handbuch der Kunstgeschichte.* 1842) dit que cette figure de Saint Jean, le portrait de Lucrétia Crivelli et celui de Mona Lisa, qui tous trois sont au Louvre, doivent être regardés comme les œuvres les plus authentiques de Léonard et de son époque la plus brillante, tandis que presque toutes les autres indications sont relatives à des cartons ou à des tableaux inachevés ou perdus. Encore n'est-on pas sûr, pour la plupart, qu'ils soient de sa main et on ne lui en attribue guère que l'invention.

Une copie de ce Saint Jean se trouve à l'Ambrosienne de Milan.

8. — *Buste de Saint Jean.*

Conca (*Descrizione odeporica della Spagna, in cui spezialmente si da notizia delle Coze spettanti alle belle arti*, Parma, 1793-1797. T. I, pag. 129), *cite une tête d'un jeune St. Jean qui existait dans le palais du roi d'Espagne.* Est-ce la tête de Saint Jean-Baptiste adolescent dont Raphaël Mengs parle, comme se trouvant chez la princesse des Asturies (Œuvres complètes. Paris, 1786. T. II, pag. 75), dans laquelle il admirait la grande étude que Léonard avait faite du clair obscur, c'est-à-dire de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à la plus forte ombre ?

Felibien (Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres. T. I, pag. 195) mentionne une tête de Saint Jean-Baptiste faite à Florence, vers l'an 1513, pour un gentilhomme du duc de Florence, appelé Camille de gli Albizzi et qui se trouvait à l'hôtel de Condé, dans le cabinet de M. le prince.

L'abbé Lanzi dit qu'il a vu plusieurs de ces têtes de Saint Jean-Baptiste, sans qu'on puisse affirmer qu'elles soient de la main de Léonard.

9. — *Tête de Saint Jean.*

La tête tranchée de Saint Jean-Baptiste, sur un plat, qui se trouve dans la collection de l'Ambrosienne, à Milan, est très-finement exécutée, mais paraît faite par un élève d'après un dessin de Léonard, vu que le raccourci n'est pas senti. Les lumières des cheveux sont rehaussées d'or, ce qui ne se trouve sur aucun des ouvrages du maître.

10. — *Hérodiades ou Salomés.*

Il existe un certain nombre de compositions, différentes entre elles, ayant pour sujet une Hérodiade ou une Salomé, qui ont été attribuées à Léonard; plusieurs sont très-belles mais paraissent être plutôt de ses élèves.

Tel est le tableau de la tribune de la galerie de Florence, où les figures sont à mi-corps. Hérodiade, accompagnée de sa suivante, saisit la tête de Saint

Jean que le bourreau lui présente; l'expression est très-énergique et la finesse du travail extraordinaire; c'est un des plus beaux morceaux de la peinture; cependant, après avoir été pendant très longtemps donné à Léonard, il a été reconnu pour être de Bernardino Luini, dont il est peut-être le chef-d'œuvre (1).

Une autre Hérodiade ou fille d'Hérodiade, recevant la tête de Saint-Jean, qui est au château royal de Hampton-Court et ne ressemble en rien à celle de la tribune de Florence, passe pour un original de

(1) Les productions de B. Luini, souvent douées d'un charme séduisant, sont tellement empreintes de l'esprit de Léonard, qu'on a longtemps placé les plus belles sous le nom de ce dernier. Cependant son dessin a moins de force et de science; il étudie le modelé avec moins de soin; l'expression des figures n'est pas aussi significative, n'a pas autant de profondeur. On sent qu'il a voulu joindre aux types, quelque peu individuels, propres à son maître, le caractère idéal des créations de Raphaël, et le brillant de sa couleur nuit peut-être à la mystérieuse harmonie de ses compositions. Celles-ci ont, du reste, beaucoup de douceur, de la naïveté; leur ordonnance est simple et le travail en est facile. Outre cette belle Hérodiade, où, comme on l'a dit, *la grâce du style l'emporte sur l'horreur de l'action*, et les divers tableaux indiqués dans ce catalogue, nous mentionnerons, de Luini, le Saint Jean-Baptiste enfant, vu à mi corps, et jouant avec un agneau, peinture ravissante, qui se voit à l'Ambrosienne de Milan, après avoir été au Musée Napoléon, sous le n° 1033.

Léonard, mais le Dr Waagen dit que cette belle peinture a, dans le sentiment et le ton, beaucoup du Beltraffio (*Kunstwerke und Künstler in England*, T. I, S. 391).

Suivant une note que M. le comte de Betz, très-habile connaisseur, a bien voulu nous remettre, il existe à Paris, dans le cabinet de M. Collot, ancien directeur de la monnaie, une magnifique reproduction de l'Hérodiade de Hampton-Court. M. Collot tient la sienne pour originale, et en effet, si elle ne l'est pas, elle est digne de l'être; elle est d'un ton plus clair, plus transparent et plus fin que celle de Hampton-Court, et si cette dernière est de Beltraffio, il pourrait bien se faire que celle de M. Collot fut de Léonard.

La galerie impériale de Vienne possède jusqu'à trois Hérodiades différentes, placées depuis longtemps sous le nom de Léonard (Voyez le Catalogue des tableaux de la galerie imp. et roy. de Vienne, par Chrétien Mechel. Bâsle, 1784]) (1); *deux de ces*

(1) 1°. Une Hérodiade en pied, ordonnant au bourreau, qui lui apporte la tête de Saint Jean-Baptiste, de la mettre dans un bassin de pierre, posé sur une pierre à côté d'elle. On en trouve le trait dans le *Musée religieux de Revoil*, tome I, n° 130.

2°. Hérodiade tenant dans un plat d'argent la tête de Saint

tableaux, où l'on ne voit que des demi-figures, sont de l'école de Léonard, mais d'auteurs incertains; celui qui offre une figure en pied, un peu moins grande que nature, est un ouvrage capital sous le rapport de l'expression, du ton, du fondu des couleurs, dit le comte de Gallenberg; il ajoute cependant qu'on est partagé sur la question de son originalité (1) et M. Passavant l'attribue à César da Sesto.

L'Hérodiade qui était dans la galerie d'Orléans paraît être une copie de l'Hérodiade de Vienne, faite par Ticini? pour être placée dans la galerie Mazarine et y tenir lieu de l'original. La galerie de Dresde possède une Hérodiade analogue, mais vue seulement jusqu'aux genoux.

On voit au Louvre, sous le n° 1227, un tableau représentant Salomé, fille d'Hérodiade, recevant dans un bassin la tête de St. Jean-Baptiste qui lui est présentée par un bourreau, dont on ne voit que le bras; il est placé sous le nom d'André Solari ou Solario, élève de Gaudenzio Ferrari, et que l'on

Jean; on voit, à côté d'elle, le bourreau qui vient de la lui remettre.

3°. Hérodiade, qui vient de recevoir du bourreau la tête de Saint Jean-Baptiste, posée devant elle, sur une table, dans un bassin d'or; elle s'entretient avec une vieille qui se tient debout à ses côtés.

(1) Leonardo da Vinci, page 221.

confond quelque fois, dit le livret, avec André Salai ou Salaini, qui fut disciple de Léonard de Vinci, Milanais comme Solari et son contemporain. Le même livret ajoute que ce tableau, souvent attribué à Léonard, a été acheté par Louis XIV comme une production de Solari. On ne peut y méconnaître l'influence de Léonard; le sentiment qui fait détourner, du sanglant objet qui lui est présenté, la belle et délicate figure de Salomé, sans cependant étouffer en elle l'expression du contentement qu'elle éprouve, à porter à sa mère un pareil présent, est très-remarquable. Ce tableau a dit-on appartenu au cardinal de Richelieu et a orné Versailles avant d'être placé au Louvre.

Dans une Lettre insérée dans le n° du 10 novembre 1847, du *Bulletin des Arts*, et relative aux rectifications à faire au livret du Louvre, M. Claudius Tarral dit que cette *Salomé*, *attribuée à Solario, est un joli Luini, qui n'a d'ailleurs aucune ressemblance avec le beau Solario placé à côté*, *la Vierge et l'Enfant*, dont il sera question plus loin.

On indique encore d'autres Hérodiades, qui sont à Rome aux palais Barberini, Colona et Sciarra, et qu'on donne à B. Luini ou à son école.

11. — *Deux Enfants jouant avec un Agneau.*

Une lettre de Raphaël Mengs, adressée à don Antonio Ponz, fait mention d'un tableau re-

présentant deux enfants qui jouent avec un agneau (probablement l'*Enfant-Jésus et le petit St. Jean*), qui se trouvait à Madrid, dans le cabinet de la princesse des Asturies ; il n'était pas terminé mais était du meilleur style de Léonard : indépendamment du mérite du clair obscur, il règne, dit Mengs, dans les mouvements agréables et gais des figures, une certaine grâce, par laquelle il paraît que le Corrège s'est aplani la route du style gracieux qui se trouve dans tous ses ouvrages. Conca (T. I, pag. 129) le désigne comme *due graziosi putti che giugono con un agnello;* c'est, dit-il, une belle chose de Léonard; elle se trouvait dans le palais du roi à Madrid.

Il y avait à la galerie Aguado, sous le n° 341, un sujet peut-être analogue : *deux enfants jouent sur une pelouse émaillée de fleurs*. Ce tableau a été acheté 4,000 fr. en 1843, à la vente de cette collection.

12. — *Enfant-Jésus de Bologne.*

L'abbé Lanzi (1) cite, comme lui paraissant authentique, *un Enfant-Jésus,* couché dans un riche berceau, orné de perles, qui est à Bologne, au palais, dans les appartements du gonfalonier. Il n'offre de partie nue que la tête de l'enfant, qui est très-éclairée, ce qui avait fait croire qu'il n'é-

(1) *Histoire de la Peinture en Italie.*

tait pas du maître, mais la figure de Lucrétia Crivelli du Louvre est également en pleine lumière. Est-ce l'enfant indiqué par Vasari comme fait pour Messer Baldassare Turini de Pescia ? D'un autre côté, Beyle croyait qu'il était de la première époque du maître, tout en ajoutant qu'il n'y a rien du style connu de Léonard (T. I, pag. 168). Plus loin (pag. 170), le même écrivain cite comme exemples des trois styles différents qu'il trouve à Léonard, pour le premier, cet Enfant au berceau, de Bologne; — pour le second, la Vierge aux rochers, du Louvre; — et pour le troisième, l'Hérodiade de la tribune de Florence. Cependant on ne lui attribue plus ces deux derniers tableaux et Beyle aurait dû, avant de se prononcer ainsi sur le style de Léonard, méditer le sage précepte donné par Mariette, dans sa Lettre au comte de Caylus : « pour bien connaître les maîtres, il faut » avoir examiné longtemps leurs ouvrages, en » s'exerçant, non-seulement sur des originaux in- » contestables, mais surtout sur ceux qui ont le » plus de perfection; sans cela, il me paraît im- » possible de décider d'une manière bien juste à » quel degré ils ont porté leur habileté. »

13. — *La Dispute de Jésus avec les Docteurs,*

Ou *les quatre Pharisiens*, désigné à tort comme *Jésus-Christ avec Saint Pierre et Saint Jean*, dans l'ou-

vrage intitulé *Briefen eines Verstorbenen* (Lettres d'un Défunt), est un tableau dont le sujet est confus, obscur et mal disposé; les personnages sont à mi-corps, le Christ est représenté de face, son visage est doux, noble, mais peut-être un peu féminin, malgré sa barbe naissante (voyez d'Agincourt, Hist. de l'Art, pl. CLXXV); il a un vêtement de soie couvert de bijoux.

Cet ouvrage, qui appartenait à la famille Aldobrandini, se trouve actuellement au Musée national de Londres, après avoir passé dans la collection Carr. Ce tableau était regardé en Italie comme une œuvre de Léonard (1); on croit maintenant que ce grand maître n'en composa que le carton et que l'exécution en est due à l'excellent peintre Bernardino Luini.

M. Waagen remarque, qu'avant la publication de l'*Histoire de la Peinture italienne*, de l'abbé Lanzi, qui fit connaître une foule de peintres du second rang, dont il mit en évidence les mérites et la manière, la dénomination des tableaux s'était faite avec beaucoup de légèreté, et qu'on se contentait de les attribuer à un petit nombre de chefs d'école. C'est ainsi que les ouvrages de Luini, de Salai, de

(1) D'Agincourt dit qu'on attribuait ce tableau à Bernardino Luini, mais qu'il le croyait de Léonard.

César da Sesto, d'Oggione, de Beltraffio, de Solario et des autres élèves ou imitateurs de Léonard de Vinci, étaient regardés comme étant de ce maître.

Actuellement qu'on sait discerner ce qui est particulier à ces différents artistes, quelle est, dit M. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in England*, 1837, tome I, page 185), l'œuvre authentique de Léonard, dans laquelle on trouverait cette couleur des chairs si chaude, si brillante dans toutes leurs parties et une teinte locale rouge et bleue des draperies aussi pure, aussi entière, aussi bien nourrie. Mais quelque beaux que soient les traits du Christ et quoi qu'ils rappellent, en général, le type bien connu de l'école de Léonard; quoiqu'il y ait sensiblement dans la figure une légère expression de mélancolie, elle manque de cette profondeur de caractère, de ce grandiose que Léonard savait imprimer à ses œuvres. De plus le modelé et le dessin sont beaucoup trop faibles pour qu'on doive les lui attribuer, autant du moins qu'on peut le reconnaître au travers des malheureuses restaurations que ce beau tableau a subies. Suivant la méthode de plusieurs restaurateurs italiens, les carnations sont particulièrement recouvertes (*repiquées*) avec un vernis coloré qui leur donne un brillant insignifiant et une vaine apparence, qui séduit à la vérité la foule, mais dont sont affligés les véritables connaisseurs, puis-

qu'ils y recherchent en vain les traits du pinceau et le modelé primitif. Le front, les joues et les mains du Christ ont surtout souffert de cette pratique.

M. Passavant, qui avait attribué cet ouvrage à Léonard, dans son Voyage en Angleterre (*Kunstreise durch England.*—1833), se range actuellement à l'opinion de M. Waagen.

Il en existe plusieurs copies, l'une des plus belles est à Rome, au palais Spada.

14. — *Cène de Milan.*

La Cène du couvent de *Santa Maria delle Grazie* de Milan (1), a été peinte à l'huile, vers l'an 1495, sur le mur du réfectoire attenant à la cuisine.

(1) Nous croyons superflu de décrire cette admirable composition, sur laquelle on a déjà beaucoup écrit. Nous renvoyons aux livres spéciaux qui en traitent ; savoir :

Storia genuina del Cenacolo insigne. Milano, 1796, par le P. Paolo Pino.

Collection de Têtes du célèbre Tableau de la Cène, de Léonard de Vinci, dessinées par du Tertre, précédée d'un abrégé de la Vie de ce peintre, par Gault de Saint-Germain. Paris, 1808, in-f°, renfermant 14 planches.

Le peintre Joseph Bossi, mort en 1815, a publié un ouvrage splendide, intitulé *Del Cenaclo di Leonardo da Vinci,* libri IV. Milano. 1810, in-fol. de 250 pages. Ce n'est guère qu'une apologie de la copie de la Cène, commandée à l'auteur, pour servir au mosaïste romain Rafaelli, chargé par Napoléon, vers la fin de son règne, de reproduire le Cénacle de Léonard, en une mosaïque de la grandeur de l'original, laquelle,

Quand Léonard l'exécuta, Raphaël n'était qu'un enfant, le Titien et le Giorgion des écoliers, le Corrège au berceau; Michel-Ange, le seul qui put lui disputer la palme, était peu propre à instruire

terminée en 1818, est actuellement à Vienne, au Belvédère. Le tableau à l'huile, de Bossi, placé au musée Bréra, à Milan, auquel on préfère de beaucoup le carton exécuté par le même Bossi, qui se trouve à Munich, dans la galérie Leuchtemberg, n'est, dit-on, qu'un gros ouvrage peu fidèle et sans génie, bien inférieur aux anciennes copies de Marco d'Oggione. Le coloris tirant sur le noir de Léonard, a été remplacé par une couleur de brique sans caractère. Son clair obscur est si faux, son coloris si lourd, que Rafaelli dut l'abandonner, et chercha, autant qu'il put, à diriger son travail d'après la peinture originale de Léonard qui, quoique ternie et gâtée, offrait encore de grandes beautés. (*Essai sur l'Histoire de la Peinture en Italie,* par le comte Grégoire Orloff. 1823, tome II, p. 458.)

La publication de Bossi a inspiré à Charles Verri (mort en 1823), une critique intitulée *Osservazioni del conte senatore Carlo Verri, sul volume intitolato : Del Cenaclò di Leonardo da Vinci, libri IV, di Luigi* (sic) *Bossi, pittore, scritte per lume de' Giovani studiosi del disegno e della pittura.* Milano, 1812.

Bossi fit une réponse à ces observations, par des *Lettere confidenziali di B. S. all' estensore delle postille alle osservazioni sul Cenacolo, etc.* Milano, 1812; et Verri y repliqua par ses *Postille alle osservazioni del Verri, sul volume del Cenacolo.* Milano, 1812.

En 1811, l'abbé Aimé Guillon publia, à Milan, un écrit intitulé *Le Cénacle de Léonard de Vinci; Essai historique et psychologique sur ce chef-d'œuvre de la peinture.*

les autres dans les découvertes qu'il avait faites dans l'art du dessin. D'ailleurs, Léonard possédait des connaissances restées toujours étrangères à Michel-Ange, particulièrement celle du clair obscur ou la science de l'ombre et de la lumière et de l'effet de celle-ci sur les couleurs. Malheureusement les injures du temps et des hommes, et, avant tout peut-être, la mauvaise préparation des couleurs, ont tellement dégradé le chef-d'œuvre du couvent des Grâces, qu'à peine si quelques parties restent encore visibles. On sait quelle peine s'est donnée Raphaël Morghen pour trouver, dans d'anciennes copies, ce qui pouvait lui servir de modèle, lorsqu'il entreprit, sur un dessin (1) de Teodoro Matteini, la belle gravure qu'il termina en 1800.

Malgré le mérite de cette planche, on reconnaît qu'elle ne rend pas suffisamment les perfections que possédait l'original, et même qu'elle s'en éloigne sur plusieurs points. Bossi regrettait de ne pas trouver dans cette gravure la douce distribution de la lumière, motivée dans les moindres parties; l'admirable variété des cheveux, des mains et des pieds de chaque personnage; la vivacité des mouvements,

(1) Ce n'était qu'une esquisse où la tête du Christ est fort belle, mais où le caractère général et le dessin des accessoires ne sont qu'indiqués.

la grandeur des caractères, la précision sans minutie, le grandiose sans négligence, ce style large et profond qui caractérise Léonard. Raphaël Morghen avait une manière à lui, qu'il substituait uniformément au style de tous les peintres, dont il traduisait les ouvrages et qui altère leur originalité, mais ici il était plus excusable puisqu'il avait à faire un choix entre les diverses copies anciennes du Cenacle des Grâces, et que l'artiste, incertain sur beaucoup de détails, était porté naturellement à suivre son propre goût et à y mettre du sien.

Parmi ces copies, on préféra celles attribuées à Marco d'Oggione, au nombre de trois, savoir : celle qui se trouvait à la Chartreuse de Pavie, de la grandeur de l'original, que l'on dit faite en 1510, et qui est actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Londres; une seconde qui est dans l'église de Saint-Barnabé, de Milan, et la troisième, qui servit principalement de modèle, était dans le réfectoire d'un couvent de Hieronymites, à Castellazzo, près de Milan (1).

En comparant la gravure de R. Morghen avec l'ancienne copie, qui est au Louvre, et que l'on croit

(1) M. de Gallemberg mentionne jusqu'à vingt copies de la Cène, dont les principales sont dans le Milanais ; une des meilleures, que l'on croit être de B. Luini, est à Lugano, dans le réfectoire des Franciscains.

être l'exemplaire du château d'Écouen, qui avait appartenu au connétable de Montmorency, on est frappé de la grande différence qu'elles présentent quant au style en général et au caractère des personnages (1).

Les dessins originaux ou les études faites par Léonard, pour cette grande composition, inspirent surtout un vif intérêt puisqu'on y retrouve, bien mieux que dans des copies, la pureté de sa pensée et toute la supériorité de son talent. Nous indiquerons les plus authentiques (2).

On a prétendu que Léonard, ayant épuisé ses forces à peindre les Apôtres, ne trouva plus d'expression assez digne pour représenter le Christ, dont il laissa la figure inachevée.

Il se trouvait dans la galerie du prince de Lich-

(1) Une très-belle copie, que l'on attribue à B. Luini, se trouvait dans la salle des Marguilliers à Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris; elle avait, dit-on, été exécutée par l'ordre de François Ier, lorsqu'il se trouvait à Milan.

On parle aussi d'un troisième exemplaire qui aurait été fait dans l'atelier de Léonard, et sous ses yeux, comme ayant existé à Paris.

(2) Nous citons seulement pour mémoire l'esquisse de la Cène entière, qui a été gravée par le comte de Caylus, et qui est placée dans les salles des dessins du Louvre, sous le n° 358. Mariette croyait qu'il ne restait peut-être de véritablement original de cette production fameuse, que ce dessin appartenant au roi de France.

tenstein, à Vienne, une tête de Christ qu'on a regardé comme le plus parfait modèle de la beauté, et qu'on a supposé une étude de Léonard pour la Cène du Couvent des Grâces. Cette tête, objet de l'admiration de Winkelmann (1), est sans barbe et telle, dit-on, que le peintre en avait d'abord conçu la pensée lorsqu'il voulut représenter Jésus-Christ. C'est d'après elle que Matteini aurait, dit-on, dessiné la figure qui se trouve dans là gravure de Raphaël Morghen, en y ajoutant cependant une barbe naissante, comme on la voit dans les plus anciennes copies de la Cène de Milan.

Le professeur Mussi, bibliothécaire à l'Ambrosienne, qui prétendait en avoir fait l'acquisition (2),

(1) Voy. *Hist. de l'Art.* liv. IV., chap. I. S'il paraissait une innovation choquante (de représenter le Christ sans barbe), je conseillerais à l'artiste de contempler et de prendre pour modèle le Christ de Léonard de Vinci; pour moi, je n'ai pas vu de plus belle tête que celle de la main de ce maître, morceau admirable qui se trouve dans le cabinet du prince de Lichtenstein, à Vienne. Cette tête, malgré la barbe (*peut-être, malgré l'absence de la barbe*), porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, et on peut la recommander comme le plus parfait modèle en ce genre.

(2) Beyle (*Hist. de la Peinture en Italie*, tome I, page 197), dit que Matteini s'est servi, pour son dessin, d'une tête du Christ au pastel, qui appartenait à Mussi. Voyez, au surplus, sur l'histoire assez embrouillée de ce dessin, les pages 91,

en parle aussi avec admiration (*Discorso sulle arti del disegno recitato da Antonio Mussi, prof.* Pavia. — 1798). *Mais M. Passavant a lieu de croire qu'il est plutôt question d'une étude exécutée à la pierre noire et à la sanguine, qui se trouve actuellement à la galerie de la Brera, à Milan; elle a pour sujet une tête également sans barbe. C'est un très-beau dessin, mais qui a beaucoup souffert et même a été retouché.*

Une collection d'études, plus précieuse encore pour les têtes de Jésus-Christ et des douze Apôtres, dessinées au crayon noir et plus ou moins colorées au pastel, avait déjà été citée par Lomazzo, auteur du XVIe siècle (1). Après avoir appartenu à diverses familles italiennes, et en dernier lieu aux héritiers de la famille Sagredo, de Venise, elle fut acquise par un consul d'Angleterre, nommé Udney ou Odny, vers 1740 (2); elles appartinrent successivement à

92 et 93 de l'Histoire de Léonard de Vinci, par le comte de Gallemberg.

(1) *Tratt. dell' arte della pittura, lib. III. cap. V. Che il colorare in carta a pastello fu molto usato da Lionardo da Vinci, che fece le teste di Cristo e degli apostoli a questo modo eccellenti miracolose in carta.*

(2) Ainsi il n'est point vrai, comme on l'a dit, qu'elles aient été volées, pendant la Révolution française, à la bibliothèque Ambroisienne de Milan.

sir Thomas Baring et au peintre Th. Lawrence ; en 1835, M. Woodburn, marchand de tableaux à Londres, en possédait dix, provenant de la vente de ce dernier, parmi lesquelles se trouvait la tête du Christ, qui était, dit-on, d'une beauté admirable, et celles de Saint Jacques et de Saint Jean, également fort belles (1); le grandiose des formes, le choix et la douceur du modelé, la noblesse et la profondeur de l'invention frappaient d'étonnement. M. Waagen (*K. und Künst. in England*, T. I, pag. 439) ne croit pas quelles aient fait partie du carton original définitif, car la partie inférieure du buste n'est indiquée que légèrement, mais c'étaient les études particulières de chacune des têtes de la seule composition capitale que Léonard ait jamais terminée. Elles ne peuvent pas être non plus des copies faites sur la peinture par une main étrangère ; à en juger par la vivacité, la finesse du sentiment et le faire de ces dessins, ils ne peuvent être que de Léonard lui-même.

Ces précieux dessins appartiennent actuellement au roi de Hollande, et sont conservés au Musée de la Haye ; il s'y trouve dix têtes d'Apôtres sur huit feuilles (celle du Christ n'en fait pas partie) ; elles

(1) Ces trois têtes appartiennent, dit-on, actuellement à une dame anglaise.

sont, dit M. Passavant, d'une beauté et d'un grandiose surprenants ; elles peuvent donner une idée de ce qu'était la Cène de Milan, dont la gravure de R. Morghen, toute belle qu'elle est, n'offre véritablement qu'une très-faible image.

15. — *Conception de la Vierge.*

Lomazzo a mentionné un beau tableau de la *Conception de la Vierge*, qui se trouvait jadis à San Francesco, de Milan : on admirait beaucoup le caractère céleste de virginité que le peintre avait donné à la tête de Marie. — On dit que cette production a passé en Angleterre. Le professeur Mussi possédait le carton original de cette tête de vierge ; il était au crayon noir, retouché au pinceau et relevé avec des lumières (V. pag. 225 et 230. *Léonardo da Vinci, von Hugo Grafen von Gallemberg*).

16. — *Têtes de Jésus-Christ.*

Il se trouve différentes têtes ou bustes du Christ de profil, portant la croix ou tenant un globe ; ce ne sont que des productions de l'école de Léonard. L'une d'elle est indiquée dans le Catalogue raisonné des tableaux du roi, de Lépicié, et est aussi mentionnée par le père Dan. — C'est une demi-figure du Christ portant la boule du monde dans sa main gauche et bénissant de la droite, annotée comme très-faible, qui ne se retrouve plus.

Il en est de même d'un Christ, représenté jeune, et bénissant, de l'expression la plus aimable, qui est à Rome, dans la galerie Borghèse.

17. — *Madone de Lucques.*

Une petite madone, conservée à Lucques, dans la casa Buonvisi, passe pour une œuvre de la jeunesse de Léonard. On y trouve, dit M. de Rumohr (*Italien. Forch*, T. II, pag. 307), outre la trace de ces efforts pour tout exprimer, qui sont particuliers à ce maître, quelque similitude de forme avec celle des peintures florentines du temps de Dominique Ghirlandajo.

18. — *Madone della Caraffa.*

Vasari admirait beaucoup une vierge, dite *della Caraffa*, ayant appartenu au pape Clément VII, où se voyait une carafe, contenant des fleurs couvertes de rosée, exécutées avec une fraîcheur qu'on croirait dérobée à la nature.

Ce tableau qui se rapporterait à la première époque de Léonard, celle qui précède son séjour à Milan, faisait partie de la galerie Borghèse, à Rome, mais il ne s'y trouve plus, au moins depuis 1846. D'Argenville (*Abrégé de la Vie des Peintres*, T. I, page 148) l'indiquait comme étant au Vatican.

19. — *Vierge de Saint-Onufre.*

Il existe encore, mais malheureusement écaillée

et détachée du mur en plusieurs endroits, de manière qu'il n'en reste que peu de chose, une peinture à fresque ou à la détrempe (1), exécutée à Rome, sur une croisée du couvent de S[t].-Onufre, représentant la Madone, tenant une fleur, qu'elle offre à l'Enfant-Jésus et le buste du donataire (d'Agincourt, *Hist. de l'Art par les monuments*, pl. CLXXIV).

La manière dont ce sujet est traité rappelle celle des tableaux de Lorenzo di Credi, condisciple de Léonard; ce qui a porté M. de Rumohr à regarder cette peinture comme un ouvrage de sa jeunesse; il en résulterait, chose d'ailleurs fort vraisemblable, qu'il aurait été à Rome avant de se rendre auprès de Louis-le-Maure.

Ceux qui n'admettent pas ce premier séjour, assignent pour date à cette peinture, celle du voyage que Léonard fit à Rome, pour être présenté à Léon X, en 1514.

20. — *Carton de Sainte-Anne.*

Vasari raconte en détail l'histoire de l'admirable carton que Léonard composa pour les Servites de Florence, et qui devait servir à exécuter le tableau du maître-autel de l'Annunziata.

On ne savait ce qu'était devenu ce carton, et

(1) *Le fond est doré, et elle a été restaurée par Palmaroli.*

l'abbé Lanzi le croyait perdu ; il existe cependant, et se trouve à Londres, à l'Académie des Beaux-Arts (1) ; il est exécuté aux crayons noirs et blancs, terminé avec beaucoup de soin et aussi bien conservé que possible (2) ; les figures sont un peu moins grandes que nature. La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus, qui se tourne vers le petit Saint Jean ; Sainte Anne, assise à ses côtés, regarde sa fille avec bonheur et indique par le doigt, qu'elle dirige vers le ciel, l'origine divine de Jésus-Christ (3).

(1) Il a été gravé assez maladroitement par Auker Smith, en 1798.

(2) Le modelé est traité avec un soin tout particulier; toute la puissance du crayon noir est employée dans les ombres et les lumières sont relevées avec du blanc.

(3) Voici comment Vasari s'exprime sur le sujet de ce carton. « Il fit un carton représentant la Vierge, Sainte Anne et le Christ. » Il vante ensuite la beauté, l'air simple, la grâce, la modestie, exprimés sur le visage de la Mère du Christ, qui montre avec bonheur le bel enfant qu'elle soutient tendrement sur son sein, tout en jetant plus bas un regard sur le petit Saint Jean, qui joue avec un agneau, pendant que Sainte Anne indique, par son sourire, l'excès de sa joie, en voyant que sa progéniture terrestre est devenue céleste : *Che colma di letizia vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste* (*Opere di Giorgio Vasari*, tome III, page 27, édition de Florence 1822). Nous savons combien il est souvent difficile de traduire littéralement Vasari, et en général, la phraséologie vague et redondante des Italiens; c'est, dit Beyle, le supplice de ceux qui lisent cette langue, de chercher un sens net

Ce dessin est particulièrement remarquable par le sentiment extraordinaire de beauté des lignes, par la forme si agréable des têtes, à la fois nobles, fines et animées qui n'appartient qu'à Léonard, et dont ses élèves ont tant multiplié les imitations sans pouvoir approcher de leur modèle. La vue de ce carton justifie l'admiration générale qu'il excita, suivant Vasari, lorsqu'il fut exposé à Florence, vers l'an 1502 (Waagen *K. und K. in England,* T. II, pag. 154).

Vasari termine en ces mots ce qu'il dit alors de ce carton : *Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in Francia.* Plus loin il ajoute : *Lionardo parti ed andò in Francia, dove il re avendo avuto opere sue, gli era molto affezionato e desiderava che colorisse il cartone della S. Anna; ma egli, secondo il suo costume, lo tenne gran tempo in parole.*

Lomazzo dit, dans son *Trattato della pittura* (lib. 2, cap. 17), publié en 1584, qu'après être revenu de France, ce carton se trouvait à Milan chez un peintre nommé Aurelio Laurino (ou plutôt

au milieu d'un océan de paroles harmonieuses ; mais la traduction de M. Léclanché (T. IV, p. 16), commet ici une méprise trop forte pour ne pas être relevée. *Sainte Anne,* y est-il dit, *exprime, par un sourire, son ineffable joie, de voir son fils refléter la gloire de Jésus ;* on ne peut mettre dans la pensée de Sainte Anne, ce qui ne conviendrait qu'à Sainte Élisabeth.

Luino, fils de Bernardino, l'excellent disciple de Léonard). S'agit-il toujours du célèbre carton fait pour les Servites de Florence qui est actuellement à Londres? Cela paraît d'abord assez probable, mais ce qui rend la question difficile à résoudre, c'est que depuis longtemps, tous les historiens de l'art, jusqu'aux plus récents, tel que M. Kugler, dans son *Histoire de la Peinture*, publiée en 1847 (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, T. I, pag. 508) (1), ont confondu ce carton avec celui d'une composition analogue, mais cependant différente, qui a été éxécutée plusieurs fois, soit par Léonard, soit par ses disciples (2).

Le père Sébastien Resta, qui s'imaginait posséder un carton de Sainte Anne de Léonard, en mentionne jusqu'à trois différents; il n'appuie d'ailleurs sur aucun témoignage historique ce qu'il en dit (3), et

(1) Ainsi il trouve que le tableau du Louvre a une grâce mignarde, qui est loin de l'expression digne et noble du carton de Londres.

(2) M. Waagen a le premier établi très-bien cette distinction dans une note de la page 426 de son *Voyage artistique à Paris*, 1839.

(3) « Louis XII, roi de France, demanda, avant l'an 1500, » un carton de Sainte Anne à Léonard, lequel était alors à » Milan, auprès du duc Louis-le-Maure; ce peintre en fit une » première esquisse, qui est chez MM. les comtes Arconati, à » Milan. Après cette esquisse, il fit ce second carton, plus ter-

quoiqu'il n'en décrive pas la composition, il la fait connaître en ajoutant que c'est d'après le second carton, fait en 1500, et lorsque Léonard était à Milan, que Salai, son élève, en fit une superbe copie en peinture que l'on conserve dans la seconde sacristie de S[t].-Celse, à Milan.

21. —*Sainte Anne du Louvre.*

La confusion qui a existé entre les cartons dits de Sainte Anne, doit cesser depuis que celui composé pour les Servites a été retrouvé et il est à croire que Vasari lui-même s'est trompé en parlant de son transport en France. Cette circonstance devait probablement s'appliquer à un autre carton, que l'on dit être conservé en Westphalie, dans la famille de Plattemberg et dont le tableau du Louvre (n° 1085) est la plus précieuse reproduction.

La Vierge, assise sur les genoux de Sainte Anne, se penche pour soutenir l'enfant Jésus qui caresse un agneau.

Le sourire ordinaire aux figures de Léonard est

» miné, et c'est celui dont je parle (qui lui appartenait), qui » est conservé, comme on le voit, quoiqu'il ait à peu près deux » cents ans. Léonard étant ensuite venu demeurer à Florence, » après la mort de Louis XII, à qui il n'avait pas envoyé » cet ouvrage, en fit un troisième, encore plus achevé, qu'il » tira de celui-ci, qu'il envoya au roi François I[er]. » (Voyez page 165 du *Recueil de Lettres sur la Peinture*, etc. Paris, 1817.)

ici un peu maniéré et exagéré au point de faire douter que cet ouvrage soit de sa main; aussi M. Waagen l'a-t-il attribué à un de ses élèves; M. Rosini pense qu'il est de Salai et retouché par Léonard, ou de Bernardino Luino. M. Delécluse partage l'opinion de M. Rosini.

M. Passavant affirme cependant que ce tableau, qui n'a pas été entièrement terminé (1), est bien sûrement un original de Léonard; aucun de ses élèves, dit-il, n'a eu la touche spirituelle, la finesse d'expression qu'on y admire.

On en connait beaucoup de copies; la plus belle (que nous venons de mentionner) est celle peinte par Salai, que d'Argenville attribuait à Léonard, qui était dans une sacristie de l'église de St.-Celse de Milan, et se trouve actuellement dans la galerie Leuchtenberg, à Munich.

Le grand duc de Toscane, Ferdinand III (dit l'abbé Lanzi), a acheté à Vienne une autre copie qui est peut-être aussi de Salai et se voit à la galerie de Florence; elle est indiquée à la pag. 117 du Livret de la Galerie Impériale et Royale de Florence. — 1844, comme étant d'André Salaino.

M. Kugler cite, comme se trouvant à la galerie

(1) Il a été peint avec beaucoup de soin, mais le vêtement bleu de la Vierge est presque entièrement effacé, et la jambe gauche de l'enfant a été repeinte.

Brera, une autre répétition du même tableau, aussi par André Salaino ; on reconnaît, ajoute-t-il, ce maître au ton rougeâtre, chaud et transparent des carnations (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, T. I, pag. 518). M. Viardot en indique une autre imitation fort belle, qui est à l'Ambrosienne de Milan, et qu'il attribue à B. Luini. C'est peut-être le tableau, peint en détrempe sur toile, qui se trouvait à Milan, dans la chapelle domestique des Venini, après avoir appartenu à la famille Mauri, qui le croyait de Léonard. Enfin, il y a, dit-on, au Musée royal de Madrid une répétition (peut-être l'esquisse) touchée très-finement, mais très-dégradée, du même tableau.

22. — *La Vierge aux Rochers.*

Dans ce tableau, qui est sous le n° 1086, de la Galerie du Louvre, l'Enfant-Jésus, assis et soutenu par un ange, donne la bénédiction au petit Saint Jean qui lui est présenté par la Vierge. On voit dans le fond une grotte, des rochers phantastiques et un paysage.

L'authenticité de cet ouvrage est fort douteuse. Si, dit M. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in Paris*. — 1839), la marque la plus certaine qui établit la différence entre l'original d'un grand maître et son imitation, consiste en ce que dans le modèle, il y a une animation, une beauté, une finesse

et une liberté d'exécution qui se tient à la hauteur de la composition, tandis que la copie demeure presque toujours inférieure à cette dernière, on doit croire que cet ouvrage n'est pas de Léonard; car, par opposition avec la composition si remarquable et si poétique qui doit se rapporter à l'époque où le talent du peintre avait atteint toute sa perfection, il y a certaines parties, telles que les têtes de l'ange et de la Vierge, qui sont d'une faiblesse de dessin surprenante et sans expression; de plus, les plis des draperies sont d'une apparence raide et fausse (1).

On présume d'ailleurs que Léonard ne s'est pas contenté d'exécuter le carton de cette composition et qu'il en existait un tableau, peint par lui, dans la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains de Milan; tableau dont il est fait mention dans le Traité de Peinture de Lomazzo (pag. 171 et 212) *ainsi que dans le Passeggi de Scanelli et Lormanni (Milano,* 1751) *et qui fut vendu en* 1796, *pour* 30 *ducats, au peintre Hamilton, parce qu'on le croyait une copie; il a passé ensuite dans la collection du comte de Suffolk; deux anges qui se trouvaient aux côtés*

(1) Les lumières de ce tableau sont d'un brillant métallique tirant sur le jaune, et les ombres très-foncées; on y trouve çà et là de grandes retouches.

du tableau principal sont à présent dans la galerie du duc Melzi, et attestent, par leur beauté, qu'on possédait réellement un original dans l'église des Franciscains. Le tableau du Louvre n'en serait qu'une copie.

Gerli a publié quelques études pour cet ouvrage, savoir : Tab. 19, deux esquisses pour la tête de la Vierge et pour l'enfant, et tab. 21, la tête de l'ange.

Parmi les dessins appartenant au duc de Devonshire, et conservés à Chatsworth, se trouve une tête de vierge ayant les cheveux tombants des deux côtés, vue de face et se tournant vers la droite ; et, sur la même feuille, une tête d'enfant, vue à peu près de trois-quarts, toutes les deux, grandeur de demi-nature, tracées au crayon noir, relevé de blanc, sur papier bleu. Ce dessin, d'une beauté extraordinaire, et fort bien conservé, paraît une étude pour la Vierge aux Rochers, du Louvre (V. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 249).

Il se trouvait à Londres, il y a une dizaine d'années, chez les frères Woodburn, marchands de tableaux, une esquisse à l'huile en grisaille de la tête de la Vierge aux Rochers, peinte d'après nature, à ce qu'il paraît, par Léonard lui-même, et où la disposition des lumières et le modelé sont excellents. (Passavant, *ibid.*, page III.)

23. — *Vierge de Munich.*

Lorsque Léonard se rendit de Milan à Rome,

au mois de septembre 1514, il fit, suivant Vasari, pour Messer Baldassarre Turini, de Pescia, dataire de Léon X, un petit tableau d'une madone *col figliuolo in braccio*, peinte avec infiniment de soin, mais qui, au temps où le biographe italien le vit chez Messer Julio Turini, était déjà très-altéré, et un autre tableau représentant un petit enfant merveilleusement beau et gracieux.

On présume que le premier de ces ouvrages se trouvait dans la galerie de Dusseldorf. Nous ne savons si cette indication peut se rapporter à la Sainte Vierge, assise sous une grotte ouverte dans un paysage, qui tient avec le bras droit l'Enfant-Jésus, couché à côté sur son manteau, qui se voit à la Pinacothèque de Munich, sous le n° 567. On dit que cette vierge se rapproche de la Vierge aux Rochers, du Louvre.

M. Fortoul (*De l'Art en Allemagne*. 1842, T. II, page 238), parle du délicieux coloris de cette Madone de Munich, qu'il attribue à Léonard ; ces expressions suffiraient seules pour faire douter de son authenticité.

24. — *Sainte-Famille de Saint-Pétersbourg.*

M. Kugler dit (*Handbuch der Kunstgeschichte*, page 704) qu'il se trouve à Milan, à Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage et en Angleterre, des répétitions d'une Ste-Famille, dont

la plus connue se nomme *la Vierge au bas-relief*.

Amoretti, l'abbé Lanzi, qui n'avaient pas vu la Sainte Famille de St.-Pétersbourg, et après eux M. de Gallemberg, racontent que ce tableau, après avoir été dérobé, lors du pillage du palais des ducs de Mantoue par les troupes allemandes, et être resté longtemps caché, devint, vers 1770 ou 1777, la possesssion d'un certain abbé Salvadori, l'un des secrétaires du gouverneur, le comte Firmian, qui, à son tour, le cacha avec soin tant qu'il vécut, de peur que son maître ne voulut l'acheter. Transporté, après la mort de Salvadori, à Moris, bourg du Trentin, il fut vendu un prix très-élevé, par ses héritiers, à des agents de la Czarine, Catherine II. Les connaisseurs italiens qui le virent, et entre autres le conseiller D. Venanzio Pagave, qui avait fait beaucoup de recherches sur les œuvres de Léonard, trouvèrent que ce tableau l'emportait par le charme de l'exécution, sur les autres productions de ce maître, et se rapprochait tellement de la manière de Raphaël (1), qu'il le marqua de son chiffre, pour qu'on ne s'y méprit pas.

Beyle renchérit encore sur ces éloges; il dit

(1) Ce qui le distingue des Madones de Raphaël, outre la la différence extrême d'expression, c'est que toutes les parties sont trop terminées; il manque un peu de facilité et d'*aménité* dans l'exécution matérielle. (*Beyle.*)

que cette Sainte Famille de S[t].-Pétersbourg est ce que Léonard a jamais fait de plus beau, que le tableau en général est sublime; nous lui empruntons d'ailleurs la description qui suit (1) : « Marie est vue » de face; elle regarde son fils avec fierté; c'est » une des figures les plus grandioses qu'on ait » jamais attribuées à la mère du Sauveur; l'enfant, » plein de gaîté et de force, joue avec sa mère. » Derrière elle, à la gauche du spectateur, est une » jeune femme occupée à lire. Dans le tableau, cette » figure prend le nom de Sainte Catherine, mais c'est » probablement le portrait de la belle-sœur de » Léon X (2). Du côté opposé est un Saint Joseph, la » tête la plus originale du tableau; Saint Joseph » sourit à l'enfant et lui fait une petite mine affectée » pleine de la grâce la plus parfaite. Cette idée » est tout entière à Léonard; il était bien loin de » son siècle de songer à mettre une figure gaie » dans un sujet sacré, et c'est en quoi il fut le » précurseur du Corrège. »

En général, tous ceux qui ont vu ce tableau dans la galerie de l'Ermitage, conviennent que c'est

(1) *Histoire de la Peinture en Italie*, tome I, page 233.

(2) La femme du duc Julien de Médicis, que celui-ci alla épouser en Savoie, dans le mois de janvier 1515; ainsi, si cette supposition est admise, le tableau ne pourrait être antérieur à cette date.

un tableau superbe et digne du grand maître florentin. M. Viardot en juge bien autrement : « C'est, suivant lui, une page défectueuse où les » deux femmes, Marie et Catherine, sont calquées » l'une sur l'autre, où tout est laid, disgracieux, » grimaçant. » (Les Musées d'Allemagne et de Russie. 1844).

25. — *La Vierge au bas-relief.*

La Sainte-Famille, gravée par M. Forster, en 1835, sous le titre de *la Vierge au bas-relief,* appartenait à M. Woodburn, marchand de tableaux à Londres; elle a été acquise depuis par lord Monsohn.

On y voit la Sainte Vierge, l'Enfant-Jésus, le petit Saint Jean, Saint Joseph et Zacharie; le carac tère des figures est différent de celui que leur donne ordinairement Léonard, elles sont plus arrondies et dans une copie réduite de cette peinture, qui se conserve à Cambridge, dans le *Fitz William Muséum*, les couleurs sont plus chaudes et plus brillantes que dans ses tableaux; aussi a-t-on présumé que ce devait être un ouvrage de B. Luini.

Cependant M. Passavant dit que *c'est un des tableaux les mieux conservés de Léonard : le dessin en est exquis, les couleurs ont conservé beaucoup de leur fraîcheur; c'est enfin*, selon lui, *une œuvre admirable et originale*

*On connaît plusieurs anciennes copies de cette Sainte-Famille ; une des plus belles qui est à Milan dans la galerie du duc Melzi, est attribuée à Cesare da Sesto, lequel a reproduit le groupe principal dans son tableau de l'*Adoration des Mages*, du Musée de Naples. Une autre copie se trouvait dans la collection du cardinal Fesch.*

26. — *Sainte-Famille de Madrid.*

M. Viardot décrit en ces termes une œuvre capitale du Musée royal de Madrid, provenant de l'Escurial et dont il n'existe pas de gravures :

« La Vierge et Saint Joseph, à peu près de grandeur naturelle, sont vus en buste comme derrière » une table, sur laquelle le saint bambino et son » jeune compagnon, assis et nus, confondent » leurs membres délicats dans une fraternelle » étreinte ; belle et souriante, pleine d'amour, de » sollicitude et de respect, parée d'ailleurs avec » recherche et coquetterie, Marie entoure de ses » bras caressants le groupe enfantin que Joseph, » placé un peu en arrière et la tête appuyée sur sa » main, contemple avec un regard plein de tendresse et de sérénité. » (Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. 1843).

Ce tableau est peint dans la manière de celui du palais Sciarra, représentant la Modestie et la Vanité, mais lui est encore bien supérieur ; d'après M. Viar-

dot, le visage de la Vierge, un peu ressemblant à celui de la Joconde, mais d'une beauté moins mondaine, ses mains délicates, les étoffes fines et transparentes qui entourent son front et son corps de leurs nuances savamment combinées; la douce et noble tête de Saint Joseph, bien mise en relief, quoique dans le clair obscur, par les larges plis d'un manteau brun, sont autant de complètes perfections qui marquent les bornes de l'art humain.

Dans son ensemble, ce tableau est, dit toujours M. Viardot, une œuvre merveilleuse, adorable, divine et de plus d'une solidité à défier les siècles, car elle semble sortir des mains de Léonard, tant elle est bien conservée.

Ces assertions positives n'ont cependant pas inspiré assez de confiance à M. Kugler, pour qu'il fit mention de ce tableau dans l'indication sommaire des principales richesses du *Museo del Rey* (pag. 645 du T. II. *Handbuch der Geschichte der Malerei.*)

27. — *Vierge de la Galerie Esterhazy.*

Il se trouve à Vienne, dans la galerie Esterhazy, une Vierge entre Sainte Barbe et Sainte Catherine, soutenant l'Enfant-Jésus qui prend un livre sur une table. *Ce tableau a été gravé en* 1827 *par Jos. Steinmuller, et on s'accorde à l'attribuer à B. Luini.* M. Viardot fait remarquer que les

trois têtes de femmes se ressemblent singulièrement et sont le même type à peine varié ; cependant ce groupe à mi-corps, qui rappelle, dit-il, la Sainte-Famille de Madrid, est presque son égal par l'importance et la beauté.

28. — *Vierge de Naples.*

Nous indiquons, d'après M. Viardot, comme étant au Musée royal de Naples, une admirable madone, tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux, et qu'il croit être une acquisition peu ancienne ; il est fâcheux qu'il soit si bref au sujet de ce tableau.

29. — *Vierge de lord Ashburton.*

On donnait à Léonard une composition dans laquelle un ange soulève la couverture d'un lit où l'Enfant-Jésus est endormi dans les bras de la Vierge ; il s'y trouve de plus un petit Saint Jean et un second ange, à demi-figure. Ce tableau, qui appartient à lord Ashburton (autrefois Alexandre Baring), provient, dit-on, de la chambre du prieur de l'Escurial et a fait partie de la collection du général Sébastiani ; il est attribué à B. Luini par le Dr Waagen (*K. und K. in England,* T. II, p. 80).

30. — *Vierge du palais Albani.*

Il y a à Rome, au palais Albani, une Vierge qui semble demander à l'Enfant-Jésus, une belle tige de lis avec laquelle il joue, tandis que celui-ci se recule comme s'il ne voulait pas la donner. Cette

composition, dit l'abbé Lanzi, a une grâce impossible à décrire, et Mengs la plaçait au-dessus de toutes celles qui composent cette précieuse collection.

Ce tableau a paru à M. Passavant être de Luini ou de son école.

31. — *Vierge de Parme.*

On voyait à Parme, chez le comte Sanvitali, une belle Sainte-Famille représentant la Sainte Vierge et son enfant, Saint Jean et l'archange Saint Michel.

Ce tableau est d'ailleurs remarquable par sa signature et sa date, chose inusitée pour les œuvres de Léonard. On lit sur celui-ci :

LÉONARDO. VINCI. FECE. 1492.

(*Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg*, pag. 70).

L'abbé Lanzi dit cependant qu'il est marqué d'un chiffre formé des lettres D, L et V entrelacées [monogramme], semblable à celui qui se trouve sur la Sainte Famille de S^t^.-Pétersbourg. Au reste, ces signatures ou ces chiffres, ne contribuent pas toujours à rendre les tableaux plus authentiques.

32. — *Vierge d'Altontower.*

Il y a à Altontower, résidence du comte de Shrewsbury, un petit tableau représentant la Vierge tenant sur son sein l'Enfant-Jésus qui saisit un

œillet ; le paysage représente dans le fond le lac de Come, et sur le devant un jardin ; la madone a une robe noire et un manteau jaune (J. D. Passavant. *Kunstreise durch England und Belgien*. 1833. pag. 217).

Serait-ce le tableau de Salai, Salaino ou Salario, désigné sous le nom de *Vierge à l'œillet*, que la reine Marie de Médicis tira, par ses libéralités, des Cordelières de Blois, auxquelles elle en donna une bonne copie ? (D'Argenville, T. I, p. 117).

33. — *Vierge de la galerie Pourtalès.*

On voit à Paris, dans la galerie du comte Pourtalès-Gorgier, une Vierge s'inclinant devant son fils et lui offrant une fleur, qui a appartenu, dit-on, à la couronne d'Espagne et qu'on attribue à Léonard (Bulletin de l'alliance des Arts, T. I, pag. 30).

34. — *La Vierge allaitant l'Enfant-Jésus.*

L'anonyme de Morelli (Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema et Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, publicata ed illustrata da Jac. Morelli. Bassano. 1800. pag. 83) *parle de ce tableau qu'il a vu, en* 1543, *chez Michiel Contarini, à Venise*. M. Passavant *ne sait si c'est le même qui, d'après une note de G. della Valle* (pag. 68), *ajoutée à l'édition de Vasari* (pu-

bliée à Sienne. 1791-1794), *se trouvait dans l'église de la Madonna di Campagna, à Piacenza, et qui fut acheté par le prince de Belgioso ; il est actuellement à Milan, dans la collection du duc Litta Visconti Aresi. L'exécution et la manière de ce tableau rappellent celle de l'école de Jean van Eyck, qui paraît avoir eu quelque influence sur Léonard, pendant son séjour à Milan ; le tableau a souffert et a été retouché en partie; il a été gravé, en* 1828, *par Jacopo Bernardi.*

Ce tableau est probablement celui qui est indiqué par l'abbé Lanzi, comme une Madone avec l'Enfant-Jésus, certainement de la main de Léonard, qui se trouvait dans le palais Belgiojoso d'Este.

Il y a en Angleterre, au château de Blenheim, résidence du duc de Marlborough, un petit tableau ovale, qui a pour sujet la Vierge donnant le sein à l'Enfant-Jésus; la Vierge a une expression triste, mais pleine de noblesse. Cet ouvrage, traité avec finesse, et qui a beaucoup souffert, est attribué à Léonard; mais M. Waagen le donne à A. Beltraffio. (*K. und K. England,* T. II, page 35.)

35. — *Vierge d'André Solario.*

Il existe au Louvre, sous le nº 1228, un charmant tableau, représentant *la Vierge donnant le sein à l'Enfant-Jésus,* signé *Andreas de Solario Fec.*

Ce tableau rappelle, par son exécution, tout ce qui caractérise l'école lombarde, et particulièrement par son coloris clair, brillant, transparent, par la légèreté et le charme du pinceau, la manière de Gaudenzio Ferrari, dont Solario était l'élève; tandis que ce qu'il y a de charme dans les têtes et de modelé délicat des formes, doit être attribué à Léonard; effectivement *il existe de ce maître un dessin à là sanguine, de demi-grandeur naturelle, dans la collection de l'Ambrosienne, qui a servi pour beaucoup de tableaux faits à Milan par ses élèves ou ses imitateurs, mais qui sont inférieurs à celui du Louvre. Ce dessin de Léonard a été gravé par Gerli. Tab. 33.*

36. — *Vierge de la galerie Brera.*

La Vierge avec l'Enfant-Jésus dans un paysage, tableau seulement préparé, autrefois chez l'archevêque de Milan, à présent dans la galerie de Brera, est trop faible de dessin pour pouvoir être attribué à Léonard; on le croit de Salaino.

37. — *Sainte-Famille de Brescia.*

La Sainte-Famille dans une tente ouverte, avec un paysage représentant un fleuve, sur lequel sont deux cignes. Ce tableau, exécuté avec beaucoup de soin, a passé de la collection de Sigismond Belluso de Mantoue, dans celle du comte Théodore Lecchi, à Brescia; c'est l'ouvrage d'un élève de Léonard.

38. — *Madone de Milan.*

M. Kugler (*H. der Geschichte der Malerei.* T. I, pag. 506) indique une Madone avec l'enfant, qui se trouvait autrefois dans la maison Araciel, à Milan. La Vierge tient avec ses deux mains l'Enfant-Jésus, qui lui touche le menton comme s'il allait l'embrasser, et cependant tourne son visage vers le spectateur. Le tout est d'une charmante expression et d'un grand fini. — Ce sujet est gravé dans le Recueil de Fumagalli.

39. — *Vierge au Donataire.*

Le roi de France possédait une *Vierge tenant l'Enfant-Jésus*, que Lépicié décrit ainsi à la page 10 du T. Ier de son Catalogue raisonné. La Vierge, dans une attitude simple et élégante, tient l'Enfant-Jésus, auprès duquel on voit Saint Jean. Sur le devant du tableau le peintre a placé un homme à genoux, faisant un acte d'adoration. Le fond, dans lequel on voit quelques fabriques, est à moitié couvert par un rideau.

Lépicié dit qu'on trouve dans cet ouvrage, indépendamment du grand caractère du dessin, cette grâce et cette vérité que Léonard a su mettre dans les expressions des figures. — Ce tableau paraît perdu.

40. — *La Vierge aux Balances.*

Le tableau du Louvre, ayant le n° 1087, dit *la Vierge aux balances*, représente l'Enfant-Jésus,

assis sur le sein de sa mère, auquel l'archange Saint Michel présente les balances du jugement dernier; mais Jésus et la Vierge se tournent vers le petit Saint Jean qui joue avec un agneau, et vers Sainte Élisabeth. Quoiqu'il se trouve placé sous le nom de Léonard, le caractère du dessin, trop faible, et le manque des qualités séduisantes de ce maître, ne peuvent le lui faire attribuer. M. Waagen a pensé qu'il pouvait être de Marco d'Oggione, à cause du ton rouge des carnations et du brillant des autres couleurs, mais M. Passavant croit qu'il est de Salaino.

41 — *Sainte-Famille du Louvre.*

La Sainte-Famille du n° 1088, du Louvre, représentant l'Enfant-Jésus assis sur un coussin, soutenu par sa mère, et saisissant des mains du petit Saint Jean une croix de roseau, ne paraît pas, à MM. Waagen et Passavant, appartenir à l'école de Léonard, ils la croient plutôt de l'école romaine; à ses formes, à son caractère agréable, à l'ardeur du coloris, qui est un peu sombre dans les ombres, M. Waagen reconnaît un bon ouvrage de Perin del Vaga.

42. — *Sainte-Famille de Luini.*

On dit que le beau tableau de Luini, qui était autrefois au Musée-Napoléon, sous le n° 1033 (gravé dans les *Annales de Landon*, T. VI, pl. 41),

et a pour sujet la Vierge assise sur les genoux de Sainte Anne, et tenant dans ses bras l'Enfant-Jésus, qui donne sa bénédiction au jeune Saint Jean, placé auprès de Saint Joseph, a été peint sur un dessin de Léonard. Suivant le cardinal Frédéric Borromée, on conservait de son temps le modèle fait en terre par Léonard, pour la figure de l'enfant (Voyez *Friderici, cardinalis Borromæi Museum. Mediolani.* 1625. in-f°).

43. — *Madone de Vaprio.*

On voit à Vaprio, sur la façade donnant sur la cour de la villa Melzi, une Madone colossale (1), *peinte à fresque, dont la partie supérieure est seule apparente, le reste étant couvert par un vestibule adossé à la maison. Le dessin en est merveilleux; le caractère de la tête de la Vierge est très-beau, mais sévère, tandis que celle de l'enfant a une expression de sourire pleine de grâce; la main de la Vierge est mal dessinée, mais elle paraît retouchée; la draperie bleue a souffert.* Effectivement, on raconte qu'en 1796, des soldats ayant établi leur cuisine contre la muraille, cette fresque fut noircie par la fumée, sans que d'ailleurs les têtes en aient été endommagées sensiblement. On croit que cette pein-

(1) La tête de la Vierge a six palmes de haut, et celle de l'Enfant-Jésus en a quatre.

ture est de l'année 1507. M. Passavant est persuadé que Léonard, qui d'ailleurs a habité pendant quatre ans cette maison, située près de l'Adda, a dessiné le carton de cette madone, mais que François Melzi l'a probablement peint à fresque. *On en trouve une gravure dans le Recueil de Fumagalli.*

44. — *Mater Dolorosa.*

On voit aussi sur les planches de Fumagalli, le dessin d'un buste d'une *Mater dolorosa*, qui est, dit-on, d'un grandiose et d'une noblesse très-remarquables et d'une exécution achevée (Kugler, H. d. G. d. M. T. I, pag. 506).

45. — *Assomption de la Vierge.*

Suivant P. Gattico (Dominicain qui a laissé une histoire manuscrite du couvent des Grâces, de Milan), Léonard aurait peint sur toile, sur la porte de l'Eglise des Grâces (*alle Grazie*) une Assomption de la Vierge. Dans la gloire formée de groupes de petits anges, on voyait d'un côté Saint Dominique et le duc Louis Sforze, et de l'autre Saint Pierre, martyr, et la duchesse Béatrix. Ce tableau, arrondi en demi-cercle dans le haut, a été transporté, en 1726, dans la sacristie, où il a été copié à fresque. Cette indication paraît du reste fort douteuse et l'on a nié que cette peinture ait été faite par Léonard.

46. — *Vierge entourée de Saints.*

C'est sans doute par suite d'une méprise que Millin dit (dans son *Voyage dans le Milanais*, T. I, pag. 255) qu'il se trouve à Brera une Vierge de Léonard de Vinci, qui a auprès d'elle trois évêques et un cardinal, ainsi que le donataire, sa femme et leurs enfants; deux anges posent une couronne sur la tête de la Vierge. Il s'agit peut-être d'un excellent ouvrage de B. Luini, daté de 1521, provenant de l'église de Brera, et désigné comme une vierge sur un trône entourée de saints.

47. — *Vierge de Pommersfeld.*

Il existe dans la belle galerie de tableaux du château de Pommersfeld, près de Bamberg, appartenant au comte de Schonborn, une Vierge appuyée sur un piédestal, qui tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus, assis sur un coussin, lequel montre un vase placé sur une table.

Ce tableau avait d'abord été attribué à Raphaël, maintenant on le donne à Léonard. La première attribution était évidemment fausse : la seconde se rapproche plus de la vérité; dans le caractère, dans le modelé, l'influence de Léonard est irrécusable; la couleur et la manière de peindre sont sûrement de l'école de Lombardie. Cependant on ne peut attribuer à Léonard les formes de la vierge, dont le nez

est court, et qui ressemble à un portrait; le sentiment est plus doux et délicat qu'énergique et profond; enfin, dans quelques parties, comme dans les cheveux, le travail est mesquin. Cet ouvrage a tous les caractères du tableau indiqué sous le n° 35, et doit être d'André Solario. — On y retrouve la même aimable expression des têtes; les formes si bien modelées, si fines, si arrondies et les raccourcis si bien rendus de l'enfant, avec ces contours applatis et le ton rougeâtre des orteils et des coudes. — On y reconnaît aussi ce ton clair des carnations, avec ces délicates demi-teintes bleuâtres et ces ombres transparentes, quoique tirant sur le noir; la belle couleur bleue du manteau et cette robe d'un rouge blanchâtre dans les lumières et orange dans les ombres; enfin, dans le travail si doux du pinceau, dans la manière dont les couleurs sont fondues et employées, on retrouve le disciple de Gaudenzio Ferrari.

Ce beau tableau, qui a tous les caractères d'une œuvre originale, a été plusieurs fois imité de bonne heure par des artistes lombards ou neerlandais, entre autres par Jean Mabuse, qui y a fait quelques changements. Tel est le n° 138 de la seconde division de la galerie royale de Berlin (pag. 204 du Catalogue publié en 1841). L'enfant tient des cerises

dans les mains, le fond représente un paysage, et ce tableau est indiqué comme peint d'après une composition de Léonard de Vinci. (Waagen, *Kunstw. und Künstler in Deutschland.* T. I. page 121.)

Le Dr Kugler (*H. der G. der M.,* Tome I, p. 510.) cite la Vierge de Pommersfeld comme le portrait d'une belle femme et de son enfant, par Léonard, et, à la page 525, il la donne, par un double emploi, à Andrea Solario.

48. — *Sainte Catherine.*

On connaît plusieurs repétitions d'une Sainte Catherine, vue à mi-corps, ayant deux petits anges à ses côtés.

L'exemplaire de la galerie royale de Copenhague est un des plus beaux; *on le croit l'original, mais de B. Luini.*

Il y en avait un autre à Modène, dans la galerie d'Este, et un troisième à Milan, chez le peintre Appiani.

Lépicié a indiqué, dans son Catalogue des tableaux du roi, une Sainte Catherine couronnée de jasmin, tenant de la main droite un livre ouvert, dont elle semble tourner une page de la gauche; elle est accompagnée de deux anges, dont l'un tient une palme et l'autre l'instrument de son martyre.

Ce tableau, suivant Lépicié, est vigoureux de couleur, le détail des draperies étonnant par le

fini ; Léonard n'a rien négligé pour rendre avec vérité les différents caractères d'étoffes dont il a drapé la figure principale ; on ne le retrouve plus.

49. — *Madeleines.*

Il y a à la galerie de Florence un dessin qui a appartenu à Vasari, et qui représente la Madeleine; la tête est pleine de grâce et d'expression.

Lanzi a regardé comme douteux les tableaux représentant la Madeleine : l'un, au palais Pitti, à Florence, placé sous le nom de Luini, dans le salon de Mars, n° 102, et celui du palais Aldobrandini, à Rome ; *ce dernier, sur lequel on voit Marie-Madeleine à demi-figure, tenant un flacon, qui est à présent à Vienne, chez le conseiller Adamowich, est aussi de B. Luini.*

Une Madeleine avec les cheveux dénoués, dans la cathédrale de Burgos, est regardée, par d'habiles connaisseurs, comme étant de Léonard. Conca en fait mention, T. I., page 25.

50. — *La Rotella.*

La *Rotella* ou Rondache, sur laquelle Léonard avait peint, dans sa jeunesse, un assemblage de reptiles et d'animaux hideux, de l'effet le plus effrayant, et que le duc de Milan (probablement Louis Sforza) acheta trois cents ducats, ne se retrouve plus.

51. — *Le Neptune.*

Il en est de même d'un dessin fait pour An-

tonio Segni, ayant pour sujet un *Neptune* entouré de divinités marines, et qui, du temps de Vasari, appartenait à messer Giovanni Gaddi.

52. — *Tête de Méduse.*

Il existe à la galerie des Uffizi de Florence, une *Tête de Méduse*, dont la chevelure est formée de couleuvres vertes d'une vérité et d'une finesse incroyables. La *couleur* très-enfumée, *est plus empâtée qu'il n'est d'ordinaire chez Léonard.*

On admire dans cette œuvre extraordinaire la pâleur cadavéreuse d'un visage que la vie abondonne, l'aspect vitreux et éteint des yeux en proie aux convulsions de l'agonie et le souffle impur qui s'exhale de la bouche, en même temps que le dernier soupir.

Ce morceau passe pour l'un des plus précieux de la galerie de Florence, parce que l'on croit que c'est *la Méduse* que Léonard peignit à l'huile, dans sa jeunesse, sans toutefois la terminer, comme il faisait de la plupart de ses tableaux, et qui, du du temps de Vasari, appartenait au duc Cosme.

M. de Rumohr (*Itali. Forsch.* T. II, pag. 307) a cependant mis en doute son originalité, et l'a regardée comme une excellente copie peinte vers le milieu du XVIe siècle.

53. — *Bacchus.*

On a porté des jugements différents sur *le Bacchus*,

assis dans un paysage, qui est au Louvre, sous le n° 1089.

Quoi qu'il y ait dans cette figure, dit M. Waagen (*K. und K. in Paris*. pag. 427), une certaine élégance et des formes bien arrêtées, cependant si l'on fait attention au ton local rouge, à la dureté des contours, à la rudesse de la transition des ombres, on la trouvera trop faible pour être de Léonard, et on l'attribuera à l'un de ses élèves; le paysage lui paraît être de Bernazzano, qui a souvent peint les fonds dans les tableaux de César da Sesto.

M. Passavant le regarde comme un original de Léonard ; la tête, les pieds et une partie du paysage sont de toute beauté; le reste paraît ne pas avoir été fini et a beaucoup souffert.

Originairement, c'était un Saint Jean-Baptiste dans le désert. Les feuilles de pampre et les grappes de raisin sont des accessoires ajoutés pour en faire un Bacchus; leur couleur, d'un vert cru, est tout-à-fait différente du vert que Léonard a employé dans le reste du tableau. Ce qui confirme cette assertion, c'est qu'une copie représentant Saint Jean-Baptiste est conservée dans l'église de Saint-Eustorge, à Milan.

54. — *La Léda.*

Il se trouve, à la galerie royale de La Haye, un tableau représentant une *Léda*, ainsi décrit dans

la Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas, par C. J. Nieuwenhuys. 1843. pag. 182. « Celle-ci (Léda), un genou en terre, » semble vouloir se lever avec l'enfant qu'elle tient » sur le bras, et paraît désigner de la main gauche, » Pollux et Hélène, qui viennent de sortir du » même œuf; du côté opposé est un autre enfant » assis auprès de la moitié d'une coquille d'œuf; » il regarde avec attention Léda entourée de ses » autres enfants, au milieu d'herbages et de ro- » seaux qui croissent sur le bord d'un fleuve. Ce » fleuve traverse un paysage dont la rive gauche » est ornée de bâtiments rustiques à tourelles; » au-delà se voit une chaîne de montagnes qui » s'éloigne à perte de vue, et dans le lointain, à » gauche, deux cavaliers et une amazone lançant » leurs chevaux au grand galop. »

Ce tableau, dont on avait recouvert les nudités, et qu'on avait ainsi transformé en une *Charité*, était jadis le plus bel ornement de la galerie de Hesse-Cassel (1). Malgré la haute perfection des têtes et le style tout sculptural de l'ordonnance, M. de Rumorh croyait reconnaître, dans l'exécution des parties nues, qu'il a été peint longtemps avant que l'ar-

(1) Il a fait, dit-on, aussi partie de la collection de la Malmaison.

tiste soit parvenu à cette science complète, à cette sûreté de dessin, dont il a fait preuve dans les peintures qu'il exécuta à Milan, vers 1490 (*Itali. Forsch.* T. II, pag. 407). Le même auteur, revenant sur cet ouvrage, dans la Relation de ses voyages en Italie (*Drei Reisen, nach Italien*, 1832, p. 70), y retrouvait l'écolier de Verocchio, le condisciple de Lorenzo di Credi, surtout dans les enfants qui avaient le même style; seulement l'ensemble était mieux conçu, il y avait plus de profondeur dans le caractère et l'expression; dans les traits de la mère (1) et de trois enfants, surtout de celui qu'elle tient dans ses bras, il règne un sentiment de tristesse et de désir difficile à définir. Il pense cependant que ce tableau a été peint à Milan et il compare le ton violacé et un peu sale des carnations, avec celui des portraits du duc et de la duchesse de Milan, à l'Ambrosienne.

Suivant M. Passavant, la composition appartient

(1) L'expression de douceur mélancolique et languissante de la tête de Léda, a été très-vantée. M. le comte de Betz, qui a dernièrement vu ce tableau à La Haye, a cru remarquer quelque ressemblance entre sa figure et celle de la Mona Lisa du Louvre. Il a trouvé la touche de ce tableau extrêmement fine et délicate, son modelé très-fin, sa couleur à la fois claire, suave et transparente; mais il est, ajoute-t-il, en somme, médiocrement dessiné; les mains et les bras des enfants, les mains surtout ne peuvent supporter un examen sérieux : c'est trop mauvais.

à Léonard, car il en existe un dessin publié par Gerli, Tab. VIII, mais le tableau, qui est d'un dessin assez lourd, est exécuté par un de ses élèves.

Lomazzo (*Tratt. dell'arte della Pittura,* lib. 2, cap. 15) fait mention d'une Léda de Léonard qui, quoique nue, n'avait rien d'indécent, car elle baissait pudiquement les yeux. Nous ne savons si c'est celle qui, suivant Amoretti, appartenait de son temps au comte Firmian ; elle aurait, dit-on, été transportée en Allemagne, et passé dans la famille des princes de Kaunitz. Un autre tableau de Léda se trouvait jadis à Rome, au palais Mattei.

La Leda, debout à côté du cigne, est une composition de Raphaël, dont le dessin original à la plume se trouve à Londres, dans la collection du roi d'Angleterre; il paraît que Léonard l'a possédé, du moins ses élèves en ont fait plusieurs tableaux; il y en a un exemplaire dans la galerie Borghèse, à Rome; un autre a été gravé à Paris, par Leroux, en 1835.

La Léda qui était à Fontainebleau, et dont Lomazzo parle (Tempio. pag. 6), est un carton de Michel-Ange, qui est actuellement à Berlin.

55. — *Pomone.*

Lomazzo a mentionné aussi une Pomone, peinte par Léonard, qui se trouvait à Fontainebleau ; elle était, dit-on, remarquable par la manière dont l'artiste avait rendu le triple voile qui la couvrait.

56. — *La Vanité et la Modestie.*

Il existait à Rome plusieurs exemplaires d'un tableau représentant deux figures allégoriques appelées la Vanité et la Modestie, sur l'originalité desquels on ne s'accorde pas.

Celui de la maison Giustiniani est passé en Angleterre.

L'exemplaire de la galerie Barberini (gravé dans l'ouvrage de d'Agincourt, pl. CLXXV, et dans l'œuvre des Piranèses) est regardé généralement comme étant peint par Luini sur un dessin de Léonard.

Celui qui se trouve dans la collection du palais Sciarra, a été beaucoup vanté par M. Viardot; il est, dit-il, du style le plus élevé; l'exécution est soignée, délicate, prodigieuse; l'admirable beauté de ce tableau ne lui permet pas d'élever des doutes sur son authenticité; cependant, suivant Fumagalli, il aurait été peint par Luini, et M. de Rumohr (*Drei Reisen*, pag. 316) croit qu'il a été exécuté par Salai, toutefois, avec la participation du maître.

57. — *La Colombine ou Flore.*

Il se trouvait, en 1649, dans le cabinet de Marie de Médicis, et plus tard dans la galerie d'Orléans, une figure de femme appelée la *Flore* ou la *Colombine;* à la vente de cette collection, elle fut ac-

quise par M. Udney et se trouve actuellement dans la galerie du roi des Pays-Bas, à La Haye.

On a pensé autrefois que ce tableau représentait une des maîtresses de François Ier, ou bien Diane de Poitiers; on le désigne maintenant sous le titre de *la Frivolité* ou *la Vanité* (Eitelkeit), il a pour sujet une jeune femme, ayant le sein droit découvert, et tenant une fleur. *La tête est très-belle et paraît ébauchée par Léonard; il y a de la raideur dans le reste, surtout dans le vêtement. Cette peinture est d'ailleurs terminée avec beaucoup de soin.*

Une ancienne copie, mais où la figure est toute nue, se conserve à Stratton, chez sir Th. Baring. C'est probablement le tableau qui était indiqué dans le Catalogue de la collection du roi d'Angleterre, Charles Ier, comme représentant une femme riant et tenant une fleur, demi-figure de grandeur naturelle, et qui était attribué à un élève de Léonard.

On indique encore une autre *Flore*, dont le dessin appartiendrait à Léonard et qui aurait été peinte par François Melzi, son élève. Serait-ce celle qui est, dit-on, conservée à Naples, chez M. Lancelloti ?

Il y a à Staffordhouse (hôtel du duc de Sutherland, à Londres) une demi-figure de femme, ayant une robe d'un blanc bleuâtre, un manteau bleu, et tenant une fleur de la main gauche, de la façon la

plus agréable. Les traits du visage qui, tout en rappelant le caractère des têtes de Léonard, ont ici une finesse toute particulière, le ton délicat et jaunâtre des chairs, et surtout la manière dont les couleurs sont fondues, doivent faire attribuer, dit M. Waagen, cet ouvrage à l'un de ses meilleurs élèves, André Solario. (*K. und K. in England*, T. II, page 88.)

58. — *Tête de femme de la Galerie d'Orléans.*

La galerie d'Orléans renfermait une autre tête de femme attribuée à Léonard, qui a passé dans la galerie de lord Egerton, à Bridgewater; on la regarde comme étant bien certainement de Luini.

Ce tableau et le précédent sont gravés sur les deux premières planches de la *Galerie du Palais Royal*, publiée par Couché. 1786, 3 vol. in-f°.

59. — *Carton de la bataille d'Anghiari.*

Une des plus célèbres compositions de Léonard, et où il devait déployer, aux yeux de ses compatriotes, toute la puissance de son talent, est celle qu'il fut chargé de peindre dans la grande salle du conseil du vieux palais de Florence, par un décret spécial de la république. Léonard commença son carton dans la salle du pape, à Santa-Maria-Novella, et sa dimension était telle, qu'il imagina une machine pour s'élever et s'abaisser facilement pendant qu'il l'exécutait.

Il avait pris pour sujet la bataille d'Anghiari, livrée près de Florence, en 1440, contre Niccolo Piccinino ou Picenino, et qui, tout importante qu'elle a été par ses résultats, fut très-peu meurtrière, puisqu'il n'y eut qu'un homme de tué, encore par accident : il fut foulé par les chevaux. Quoi qu'il en soit, Vasari décrit avec beaucoup de chaleur un groupe de cavaliers qui se disputent avec rage la possession d'un drapeau ; il en admire le dessin et l'expression, et dit que l'on en commença l'exécution à l'huile, mais que la mauvaise préparation des couleurs força d'abandonner ce qui en avait été fait. Effectivement, les documents recueillis par le D[r] Gaye, dans son *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIV-XV-XVI (Firenze, 1839-40, Tome II, page 87), nous font connaître qu'on entreprit de peindre quelques parties de ce carton (exécuté en 1503 ou 1504), et que Léonard était aidé dans cet ouvrage par les peintres Rafaello d'Antonio di Biagio, et Ferrando, l'espagnol. Le peu qui en avait été fait était encore visible en 1513.

Le carton de Léonard parait définitivement perdu. Le groupe de cavaliers, gravé par Edelink, sur un dessin de Rubens, et celui reproduit, avec quelques changements, sur la planche XXXIX, T. I, de L'ETRURIA PITTRICE, *n'ont pas été pris sur le carton*

original qui n'existe plus, mais d'après une copie en petit, que l'on croit être du Bronzino, ou d'après un dessin qui est dans le palais Ruccellai, à Florence. Dans l'Inventaire des tableaux des Médicis, de l'an 1632, *on voit noté* : Un quadro in asso entrovi una battaglia di cavalli e cavalieri non finito, con ornamenti di noce intagliati e tocho d'oro lungo 8 3/4 circa, dissono di mano di Lionardo da Vinci. *— C'est probablement le même qui, dans la villa Poggio Impériale, est attribué au Bronzino.*

Il existe une eau-forte, portant l'inscription : Ex tabella propria Léonardi Vinci manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi, ab eodemque nunc excussum. 1558. ℒ. *Peut-être s'agit-il ici du même tableau.*

On a publié, à Paris, une lithographie qui donne le trait du carton entier d'après un dessin possédé, dit-on, par l'auteur, M. Bergeret, *mais l'un et l'autre sont des impostures.*

On a dit bien souvent que Raphaël s'était rendu à Florence, attiré par la renommée des cartons que Léonard et Michel-Ange y avaient exécutés en concurrence. Il existe une preuve matérielle de l'étude qu'en fit Raphaël, c'est que parmi les dessins de celui-ci, qui ont appartenus au peintre Lawrence, il s'en trouve un, représentant une tête

de vieillard, sur lequel on voit, dans un angle, une petite esquisse, à la plume, du groupe de cavaliers tiré du carton de Léonard (*Rafaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi von J. L. Passavant.* T. II, pag. 581. — 1839).

60. — *Portrait de Mona Lisa.*

La galerie du Louvre possède, sous le n° 1092, le célèbre portrait de la belle Mona Lisa, épouse de Francesco del Giocondo, noble florentin. que Léonard peignit pendant son séjour à Florence, où il revint vers l'an 1500. Vasari raconte qu'il y travailla pendant quatre ans, sans en être encore satisfait.

Ce tableau fut acheté, par François Ier, 4000 écus d'or, ce qui ferait, au prix actuel de l'or, plus de 45,000 fr. et devait valoir peut-être le double au XVIe siècle; ainsi c'est fort loin des 12,000 fr. dont parle M. Leclanché, dans ses notes à la traduction de Vasari (1).

(1) Il est vrai que le Père Pierre Dan (dans le *Trésor des Merveilles de Fontainebleau.* 1642, in-f°.) dit, page 136, que le grand roi François l'acheta 12000 fr.; mais il donnait au franc une toute autre valeur que celle actuelle.

On lit, dans cet ouvrage, l'indication de cinq tableaux de Léonard, qui se trouvaient dans le cabinet des peintures du château de Fontainebleau; savoir : 1° *une Notre-Dame avec un petit Jésus qu'un ange appuie; le tout dans un paysage fort gracieux,* qui ne se trouve plus; 2° *un Saint Jean-Baptiste au désert,* probablement le n° 7 de ce Catalogue; 3° *un Christ*

Une grande partie de la magie de ce tableau, qui était telle que le biographe italien ne trouvait pas de termes assez expressifs pour rendre son admiration, a disparu avec tous les tons chauds des chairs (1); la tête fait l'effet d'une peinture en grisaille; cependant c'est toujours une œuvre étonnante par la finesse du dessin et l'extrême délicatesse avec laquelle les formes sont rendues jusque dans leurs moindres détails; on ne saurait trop admirer le doux sourire qui caresse la bouche et le charme extraordinaire des yeux (2); dans les mains qui sont d'une très-grande beauté, *mains admirables, sans pareilles jusqu'à ce jour*, Léonard a sans doute employé d'autres couleurs, car elles ont conservé le ton de la chair, quoiqu'il soit brunâtre et sombre.

à demi-corps, indiqué sous le n° 16 ; 4° *le portrait d'une duchesse de Mantoue*, actuellement appelée Lucretia Crivelli; 5° *le cinquième en nombre et le premier en estime, comme une merveille de la peinture, est le portrait d'une vertueuse dame italienne nommée Mona Lissa, etc.*

(1) Le changement a dû se faire de bonne heure, car les plus anciennes copies de ce tableau offrent la même pâleur. Suivant M. Passavant, cela peut dépendre de ce que le visage a été trop travaillé, ce qui aura nui aux couleurs.

(2) Le cristal brillant et humide de l'œil, le *ugron* des Grecs, — *Avvenga chè gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono vel vivo.* (Vasari).

Le paysage du fond, où l'on voit la mer et des montagnes fantastiques, est à peine visible.

On dit qu'il s'en trouve une copie, de la main même de Léonard, au *Museo del Rey*, de Madrid; le fond offre, au lieu d'un paysage, un rideau sombre. Ce portrait est très-beau et très-bien conservé. —Il existe en Angleterre, et en d'autres pays, des répétitions de ce tableau, qui sont si belles, dit M. Passavant, qu'on les croirait originales, si l'on ne savait pas où se trouve le véritable. Mais Léonard peignait si lentement, si péniblement peut-être, qu'il n'est pas à croire qu'il ait fait des copies de ses propres ouvrages.

Dans deux copies de ce portrait, l'une qui se trouve au palais de l'Ermitage et dont l'autre faisait partie de la collection du cardinal Fesch, Mona Lisa est représentée sans vêtement.

61. — *Portrait de Lucrétia Crivelli.*

C'est sans aucun fondement que le portrait de femme, vue de trois-quarts, ayant les cheveux lissés et le front ceint d'une ganse noire, retenue par un diamant (une féronière), qui est au Louvre, sous le n° 1091, a été regardé comme celui d'une maîtresse de François Ier, appelée la belle Féronière, et qui était morte avant que Léonard ne vint en France.

Ce tableau, qui est sans doute une acquisition de François Ier, avait été indiqué, en 1642, par le père Dan (*Trésor des Merveilles de Fontainebleau*), comme le portrait d'une duchesse de Mantoue. M. Delécluse s'est trompé, en disant, dans *l'Artiste*, que ce portrait était celui de Ginevra Benci.

On croit actuellement qu'il représente Lucrétia Crivelli, maîtresse du duc Louis-le-Maure, dont Léonard fit le portrait peu après son arrivée à Milan (1). On trouve, dans l'un de ses manuscrits autographes, celui appelé *le Codex atlantique,* trois épigrammes latines, inspirées par ce portrait ; nous n'en rapporterons qu'une :

Hujus, quam cernis, nomen Lucretia, Divi
Omnia cui larga contribuere manu.
Rara huic forma data est ; pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorum primus hic, ille ducum.

On a pensé aussi que ce tableau pouvait n'avoir été fait que vers l'an 1497, alors qu'après la mort de la duchesse Béatrix, le duc Louis eut, de

(1) *Il est peint dans la manière des portraits du duc et de la duchesse de Milan, qui sont à l'Ambrosienne, c'est-à-dire qu'il est du temps de son premier séjour à la cour de Louis Sforza.*

Lucrétia, un fils, nommé Jean-Paul, qui fut la souche des marquis de Caravage.

Le Dr Waagen regarde ce portrait comme le plus bel ouvrage de Léonard que possède le Louvre; la tête se trouve en pleine lumière, les clairs et les demi-tons sont d'un ton chaud et brillant, et les ombres moins sombres et moins froides que de coutume. Il y a une grande noblesse dans l'expression de ce beau visage, avec une nuance de douce mélancolie. Le dessin et le rendu de toutes les formes sont d'un admirable fini, sans avoir la moindre sécheresse.

62. — *Portrait de femme de l'ancien Cabinet du Roi.*

Dans le *Catalogue raisonné des tableaux du Roi*, fait par Lépicié, en 1752, par ordre du roi, (2 vol. in-4°), et qui ne renferme que les tableaux italiens, il est fait mention « d'une *tête de femme de profil,*
» *nommée communément la belle Féronnière.* Cette
» femme a pour coiffure une tocque de velours
» rouge, bordée d'une espèce de broderie en or,
» et terminée, du côté de l'étoffe, par un rang
» de perles. Un voile noir accompagne la tocque
« et tombe sur les épaules; la robe est d'une étoffe
» gros bleu.

» Ce profil est d'une précision étonnante, et

» ne laisse rien à désirer pour le fini de l'exécu-
» tion. » Ce tableau ne se retrouve plus.

63. — *Portrait de Cécilia Gallerani.*

Léonard fit, à Milan, le portrait d'une autre maîtresse de Louis-le-Maure, appelée Cécilia Gallerani qui, plus tard, épousa le comte Pergamino, sans que le duc ait pour cela cessé de l'aimer. Ce portrait a inspiré à Bernard Bellincioni, célèbre poète florentin, mort en 1491, un sonnet dont nous ne transcrirons que le premier quatrain :

Di chè t'adiri a chi invidia hui Natura !
Al Vinci che ha ritratto una tua stella !
Cecilia sè, bellissima, oggi è quella
Che a suoi begli occhi il sole par ombra oscura.

Ce tableau se trouvait, le siècle dernier, à Milan, chez le marquis Bonesane, et il y en avait une ancienne copie à l'Ambrosienne.

Le même portrait, ou son imitation, par un élève de Léonard, se voyait aussi à Milan, chez le professeur Franchi, où il passait pour une Sainte Cécile. — Est-ce la Sainte Cécile, vue jusqu'aux genoux et richement habillée en velours rouge, qui est à la Pinacothèque de Munich ? Elle est, dit-on, d'un dessin soigné, d'une couleur solide et brillante.

Un second portrait original de Cécilia Gallerani,

peinte plusieurs années après, et lorsqu'elle était encore dans tout l'éclat d'une beauté qui l'a rendue célèbre, se conservait chez les Pallavicini de San Calocero.

64. — *Madone de Cécilia Gallerani.*

Léonard peignit, pour la même dame, une madone, connue sous le nom de *Madone à la rose*; car la Sainte Vierge y fait bénir une rose, par l'Enfant-Jésus qu'elle tient dans ses bras.

On vante beaucoup ce tableau, qui est, dit-on, d'une beauté et d'une finesse d'exécution extraordinaires. On lit sur le cadre : PER CECILIA QUAL TE ORNA LAUDA E ADORA EL TUO UNICO FIGLIOLO O BEATA VERGINE EXORA.

Cette peinture se trouvait, à Milan, chez un marchand de vin, nommé Joseph Radici; une copie, ou imitation de cette madone, se voyait chez le chanoine Foglia, de Milan.

65. — *Portrait de femme d'Augsbourg.*

Il y a à Augsbourg, dans la galerie royale, une tête de femme dont MM. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, T. II, pag. 40. — 1845) et Passavant s'accordent à faire un grand éloge. Elle est vue presque de face; la disposition, le coloris, la finesse du modelé et l'exécution rap-

pellent le célèbre portrait de Mona Lisa, du Louvre; il y a dans la bouche un sentiment de beauté exquis; le nez, les lèvres et l'ovale de la figure sont parfaits; les yeux semblent avoir été retouchés, ce qui leur a fait perdre de leur finesse; les cheveux et la poitrine ne sont qu'ébauchés. — L'expression de cette tête est saisissante, dit M. Passavant, elle dénote une personne d'une âme forte et éprouvée par bien des évènements.

66. — *La Monaca.*

On admire beaucoup, au palais Pitti, à Florence, une demi-figure de jeune religieuse ou de jeune fille, dont la tête est entourée d'un béguin, et qu'on appelle *la Monaca;* elle se trouvait précédemment dans la collection du marquis Niccolini; mais quelles que soient sa grande beauté et l'expression extraordinaire quelle produit, on l'attribuait seulement à un élève de Léonard.

Serait-ce le portrait qui aurait été donné, en 1536, par un beau-frère de Léonard, au cardinal Salviati, ainsi que l'indiquait Olltrocchi, qui avait fait des recherches dans les archives de la famille Vinci ?

67. — *Portrait de Ginevra Benci.*

Amerigo Benci, chez lequel se trouvait l'esquisse peinte de l'Adoration des Mages, indiquée sous le

n° 4, était le père d'une belle jeune fille appelée Ginevra, dont le Ghirlandajo et Léonard firent le portrait. Ghirlandajo l'exécuta sur la fresque de Santa Maria Novella, vers l'an 1484, dans la visitation de la Vierge; elle était alors *bellissima fanciulla*, ayant environ dix-huit ans.

Vasari, après avoir parlé du carton de Sainte Anne, composé pour les Servites, dit *Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci cosa bellissima, ed abbandono il lavoro a' frati.* Puis il parle du portrait de Mona Lisa.

Le grand duc de Toscane a acheté de la famille Niccolini, et placé dans le palais Pitti, le portrait de Ginevra; il est peint dans la première manière de Léonard, et exécuté avec beaucoup de finesse et d'esprit; la pureté, la précision du dessin et du modelé sont très-remarquables. Il est à regretter qu'on ait nettoyé ce tableau au point de lui enlever son glacis. Est-ce celui qui porte le n° 140, dans le salon de Jupiter?

M. Jean Rosini, le plus récent historien de la peinture en Italie, possède un portrait qu'il s'est imaginé, sans doute à tort, être celui de Ginevra, par Léonard, qui, suivant lui, est oublié depuis longtemps; mais, comme ce portrait la représente à l'âge de 15 à 16 ans, il pense que Vasari s'est trompé en

indiquant que Léonard l'aurait peinte vers 1500, c'est-à-dire à son retour de Milan à Florence; il croit que c'est beaucoup plus tôt, vers 1483, avant qu'il n'allât trouver Louis Sforza.

M. Rosini donne, à la page 294 du T. III de sa *Storia della Pittura italiana, esposta coi monumenti.* Pisa, 1843, deux portraits de Ginevra Benci : l'un tiré de la fresque de Ghirlandajo, et l'autre de la peinture qui lui appartient, où elle est représentée à peu près au même âge, mais avec plus de pureté, un talent bien supérieur à celui de Ghirlandajo, et qu'il croit être de Léonard.

Un autre portrait de Ginevra Benci a été gravé sous le nom de *Laura*, par Palmerini; on en trouve aussi le trait à la fin d'un opuscule intitulé : *Opere d'intaglio del cav. R. Morghen raccolte ed illustrate da Niccolo Palmerini. Firenze.* 1824. Ce portrait paraît être de Sandro Botticelli.

68. — *Portraits de Louis-le-Maure et sa famille.*

Vers l'an 1495, Léonard peignit, dans le réfectoire du couvent des Grâces, de Milan, sur un calvaire, exécuté par Montorfano, peintre assez médiocre, les figures agenouillées du duc de Milan, Louis-le-Maure, de Béatrix, sa femme et de ses

deux fils, Maximilien et François (1); ce qui reste de ces portraits est si dégradé, qu'on n'y retrouve en rien Léonard. *La mauvaise conservation de cette peinture, tient à la manière toute particulière dont il préparait ses huiles, elle s'est écaillée et détruite encore plus que le Cénacle peint vis-à-vis, tandis que la fresque de Montorfano subsiste encore.*

69. — *Portrait de Louis-le-Maure.*

Un portrait de Louis-le-Maure, encore jeune, vu de trois-quarts, supérieurement bien peint et modelé, se trouve à l'Ambrosienne de Milan.

M. Passavant parle, dans son Voyage en Angleterre, page 247, d'un très-beau portrait de Louis-le-Maure, dessiné au crayon noir, de grandeur naturelle, attribué à Léonard, mais qu'il croit plutôt être d'un de ses meilleurs élèves; il est conservé à Oxford.

70. — *Portrait de la duchesse Béatrix.*

La collection de l'Ambrosienne possède le portrait de la duchesse Béatrix, morte en 1597. *Elle est vuë de profil et d'un dessin très-fin.*

Ce portrait et le précédent rappellent le faire de Jean Van Eyck.

(1) Rien n'est plus ravissant, dit Vasari, que la tête de ces jeunes princes.

71. — *Portraits du duc Maximilien.*

On conserve, dit-on, aussi à l'Ambrosienne et dans la famille Melzi, deux portraits de Maximilien, duc de Milan, fils de Louis-le-Maure, qui auraient été faits en 1512.

72. — *Portrait de la galerie de Dresde.*

On voit, dans la galerie de Dresde, un très-beau portrait d'homme, au teint brun, à la barbe rousse, blanchie par l'âge, qu'on a cru être celui du duc Louis-le-Maure; il a un manteau garni de fourure, est coiffé d'un chapeau, tient d'une main son épée et de l'autre son gant; d'autres ont pensé, d'après une indication de Lomazzo (*Tratt. della Pittura*, p. 635), que ce devait être le portrait de Jean-Jacques Trivulce, fait après la bataille d'Agnadel, où ce général commandait l'avant-garde, et lorsqu'il avait environ 64 ans. Ce tableau a été très-bien gravé par Jacob Folkema, sous le titre de Portrait d'un guerrier vu de face.

M. Viardot compare ce portrait à celui de la Joconde et lui trouve un mérite égal (Musées d'Allemagne). Cependant actuellement on croit que cette belle production n'est pas de Léonard, mais de Jean Holbein, tant les œuvres des grands peintres, de

ceux qui ont atteint la perfection du genre, se ressemblent entre elles.

Suivant M. Passavant, le portrait de la galerie de Dresde serait celui de N. Morett, orfèvre et joaillier de Henri VIII, roi d'Angleterre(1). Hollar l'a gravé en 1647, avec indication du nom; ce tableau se trouvait alors dans la collection du lord Arundel.

73. — *Portrait du Château de Windsor.*

On attribue à Léonard un excellent portrait de vieillard, sans barbe, parfaitement modelé, et dont les lumières sont très-prononcées, qui se trouve en Angleterre, au château de Windsor. M. Passavant (*Kunstreise durch England*, pag. 44) dit qu'il était placé trop haut, pour pouvoir se prononcer à son égard d'une manière absolue, mais qu'il ne le croyait cependant pas de Léonard.

74. — *Portrait de Jeanne d'Aragon.*

Amoretti avait mentionné, d'après un ouï-dire, un portrait de la reine Jeanne, de Naples, qui se trouvait à Rome, au palais Barberini; un autre se voyait au palais Doria; ils ne pouvaient représenter

(1) Il y a au palais Pitti, dans le salon de l'Iliade, sous le n° 207, un portrait d'homme, attribué à Léonard, et appelé *l'Orfèvre*, car c'est en effet un orfèvre. (Note de M. le comte de Betz.)

la reine Jeanne II, morte, vieille, en 1435; et on n'a pas la certitude que Jeanne de Laval, épouse de René d'Anjou, ait été en Italie.

Le portrait de la galerie Doria représente Jeanne d'Aragon, et est une copie, d'après le tableau de Raphaël, qui est au Louvre, faite par un élève de Léonard, en donnant à cette tête l'expression de sourire, propre à l'école de ce maître; la tête est d'ailleurs très-bien faite, tandis que le reste est raide de dessin et sec de couleur.

75. — *Portrait de jeune homme.*

Portrait d'un jeune homme, vu de face, dans la galerie de Florence. Il est ainsi noté dans l'inventaire de 1635. Ritratto in tavola di un giovane di mano di Lionardo da Vinci. *Bottari a cru reconnaître dans ce portrait celui de Raphaël, mais c'est évidemment une erreur; les couleurs sont très-empâtées et le faire ressemble à celui de la tête de Méduse; aussi le croit-on un ouvrage de sa jeunesse.*

76. — *Portrait de M. A. della Torre.*

Il y a, à l'Ambrosienne, un portrait d'homme, qu'on dit représenter Marc-Antonio della Torre (célèbre professeur d'anatomie, ami de Léonard, mort de la peste en 1512). *Il est trop faible de dessin et de modelé, la draperie en est trop raide pour*

pouvoir l'attribuer à Léonard lui-même; il est à l'huile et a été entièrement repeint.

77. — *Portrait du chancelier Moroni.*

Il y a deux exemplaires d'un portrait, que l'on dit être celui du chancelier Moroni : l'un, qui est à Parme, chez le comte Sanvitali (ou peut-être dans le cabinet Caretti), *provient, dit-on, de la collection de Modène; l'autre, qui est à Milan, chez le duc Scotti Gallerati, n'est pas de Léonard, mais est peut-être une copie d'après un original de ce maître.*

Ce qui rend douteux le nom du personnage représenté sur ces portraits, en costume de chancelier, c'est que Jérôme Moroni ne fut nommé vice-chancelier du duc Maximilien, qu'après 1512, à une époque où l'on croit que Léonard avait quitté Milan.

78. — *Portrait de César Borgia.*

M. le comte de Betz a vu, en 1845, à Bologne, dans la collection Corazza (n° 84 de la notice), un magnifique portrait d'homme, que l'on disait être celui du duc César Borgia, et qu'on attribuait à Léonard, en effet, il y a retrouvé tous les caractères distinctifs de la peinture de ce maître, et jusqu'à la manière de peindre les yeux, auxquels il donnait une expression qui n'appartenait qu'à lui.

Ce portrait était à vendre et l'on en demandait un très-haut prix.

79. — *Portrait de femme à Anvers.*

Il y a environ douze ans, j'ai vu, à Anvers, chez un vieillard, qui avait rempli sa maison de choses curieuses, un portrait de femme, représentée assise, un peu au-dessous de demi-nature, qu'il croyait être celui d'une duchesse de Milan ou de Mantoue, peinte par Léonard. Ce qu'il y a de vrai, et ce qui m'a été assûré par des personnes d'Anvers, c'est qu'il en avait refusé 60,000 fr.; il en voulait avoir 100,000 fr.

80. — *Cartons-portraits de l'Ambrosienne.*

Il y a à l'Ambrosienne de Milan, six cartons-portraits, en grandeur naturelle, dessinés au crayon noir, et quelquefois colorés au pastel; savoir :

***Le portrait d'un jeune homme, vu de trois-quarts, que l'on croit être celui de François Melzi, le fidèle ami de Léonard; une tête de femme, vue de face, les yeux baissés, qui est d'un grandiose surprenant et de la plus grande beauté* (les yeux ouverts sont indiqués à côté).**

Les quatre autres cartons représentent des femmes; deux n'ont que la tête seule; une demi-figure a une couronne de lauriers; une autre porte la main sur la poitrine.

81. — *Portrait de Charles d'Amboise.*

On voit, au Louvre, un magnifique portrait, placé sous le n° 1090, et désigné comme étant celui de Charles VIII, peint par Léonard. On a depuis pensé, en apparence avec plus de fondement, qu'il devait représenter Louis XII, son successeur, mais il résulte d'une lettre insérée dans la dernière livraison du *Magasin pittoresque* de 1847, par M. Ch. le B., employé au cabinet des Estampes, que le personnage qu'il représente n'est autre que Charles d'Amboise, sieur de Chaumont, maréchal de France, gouverneur du duché de Milan, favori de Louis XII, mort en 1511, à 39 ans; il a probablement été peint de 1509 à 1511, puisque le roi, qu'il accompagnait, n'a fait qu'en 1509 son entrée à Milan.

Le *Magasin pittoresque*, d'octobre 1847, donne une belle gravure, sur bois, de ce portrait, accompagnée d'un texte qui en relève les mérites; l'auteur fait surtout bien sentir pourquoi cette tête fixe le regard et le retient : *elle pense et sa pensée se fait jour avec un calme à la fois profond et simple, sur des traits délicats, dont la finesse, toute mêlée de naturel, est aussi difficile à comprendre qu'à reproduire; il n'y a qu'un grand artiste qui ait pu saisir cette union si harmonieuse et si tranquille, de qualités si différentes... Après Léonard de Vinci, les Italiens,*

même les plus excellents, auraient été impuissants à rien exécuter de semblable... Suivent une suite de considérations, pleines de finesse et de goût, et des remarques un peu subtiles sur ce qu'il y avait de différent dans le caractère des Italiens et celui des Français, lorsque ceux-ci traversèrent les monts pour conquérir l'Italie ; mais j'aurais préféré que le littérateur qui a composé cette notice, se fût plus occupé du tableau qu'il décrivait, et eût appris que depuis quelques années on avait reconnu qu'il n'était pas de Léonard, qui n'a, dans aucun de ses ouvrages, ce coloris à la fois ardent et clair, et l'exécution hardie et magistrale qu'on admire dans ce portrait : toutes qualités qui appartiennent à Jean-Antoine Beltraffio. Ce peintre rappelle en outre, plus que les autres élèves de Léonard, l'ancienne manière de l'école Lombarde, qui prit chez lui un caractère à la fois sérieux et élevé. Il est très-probable que ce tableau n'a pas été peint avant la fin des dix premières années du XVIe siècle, à en juger par le perfectionnement de l'art qui s'y montre, et qui a été atteint seulement alors. (*Waagen, K. und. K. in Paris*, pag. 453).

M. Passavant est du même avis : le ton des chairs et le paysage, prouvent évidemment, dit-il, qu'il est de Beltraffio.

82. — *Portrait d'homme vêtu de rouge.*

Dans le Dulwich-Collége de Londres, il y a, sous le n° 133, un portrait d'homme habillé de rouge, que l'on croit être de Léonard de Vinci, et que M. Waagen attribue à Beltraffio (*K. und K. in England*, T. II, page 194.)

83. — *Portrait de jeune femme.*

On voit à Londres, dans l'hôtel du duc de Devonshire (*Devonshire-House*), un très-beau portrait de jeune femme avec les cheveux pendants, exécuté avec beaucoup de soin; il est placé sous le nom de Léonard de Vinci; mais on le croit de Beltraffio. M. Passavant a trouvé dans les ornements de la robe, un chiffre formé d'un C ou d'un G, et d'un B, qu'on peut regarder comme les initiales de Giovanni Antonio Boltraffio ou Beltraffio. (Voyez *Passavant, Kunstreise durch England und Belgien*, page 70, et *Waagen, K. und K. in England*, T. I, page 247.)

84. — *Portrait de Léonard, à Florence.*

La galerie de Florence possède le portrait de Léonard de Vinci, vu de profil, peint par lui-même, à l'âge d'environ 60 ans; celui qu'il avait lors de son voyage à Rome. C'est une véritable merveille de l'art, par le beau caractère, l'expression et la force du style, qui, dit-on, fait pâlir tous les portraits

qui l'entourent; il a été gravé par R. Morghen, G. D. Campiglia et d'autres.

85. — *Portrait de Léonard, à Vaprio.*

Dans une maison appartenant à la famille Melzi, appelée la *Canonica di Vavro* (Vaprio), et située sur l'Adda, on voyait le portrait de Léonard, aussi peint par lui-même, auprès d'une fenêtre. Il est probable que cette peinture, qui a été indiquée par le conseiller Pagave, dans ses mémoires, restés manuscrits, *aura été vendue; car il n'en reste plus de traces.*

86. — *Portrait de Léonard. Dessin de profil.*

Le portrait en profil de Léonard, dessiné à la sanguine, qui est dans la collection royale de Londres, a été publié, en 1796, par John Chamberlaine, dans le recueil indiqué, pag. XXXIII, mais la gravure au pointillé de Bartolozzi, n'en rend ni l'esprit, ni la finesse, ni le regard inspiré. Une copie de ce dessin se trouve à l'Ambrosienne de Milan et a été gravée par Gerli, tab. 10. On a prétendu que c'était le portrait mentionné par Vasari, que possédait François Melzi, qui se trouvait au lit de mort de Léonard.

87.— *Portrait de Léonard. Dessin de face.*

Il y a, dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, une tête superbe, presque de face,

dessinée à la sanguine, qui est vraisemblablement un portrait de Léonard, dans un âge avancé. Bossi en a donné une gravure dans la belle édition de son Cenacolo. Parmi les dessins du roi des Pays-Bas, à La Haye, il y en a une copie au crayon noir.

88. — *Portrait de Léonard, de la galerie Estherhazy.*

M. Viardot est, je pense, le seul qui regarde comme authentique un tableau en assez mauvais état, qui fait partie de la galerie Estherhazy, à Vienne, et qui représente Léonard, tenant à la main une lettre, portant écrit sur l'adresse : *A Maria* (1) *Ant. della Torre. Lionardo di Piero da Vinci manda il ritratto.* Ce serait une chose fort précieuse, et il y aurait lieu de s'étonner que le comte de Gallemberg, qui a composé son ouvrage à Vienne, en 1833, n'en ait fait aucune mention, si elle était réellement de Léonard.

89. — *Tête de Vierge.*

M. Passavant a vu chez les héritiers de Joseph Longhi, à Milan, un fragment de tableau représentant une tête de la Vierge avec de petites figures; elle est d'un très-beau caractère et merveilleusement modelée.

(1) L'anatomiste della Torre, s'appelait Marc-Antoine, et non Marie.

90. — *La Vierge et Jésus* (sic).

Dans le Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au Dépôt National des Monuments français, par Alexandre Lenoir, adressé au Comité d'Instruction publique, le 2 vendémiaire an III (imprimé dans le T. III, page 276 du *Bulletin Archéologique*, publié par le Comité historique des Arts et Monuments, 1845), il est fait mention, sous le n° 7, d'un tableau de Léonard, *venant des Dominicains, qui depuis a été porté au Muséum; il représente la Vierge et Jésus. Il est peint sur cuivre argenté, avec une préparation usitée par plusieurs artistes de l'école florentine, et qui avait deux inconvénients : le premier, de faire écailler la peinture au bout d'un certain laps de temps, et le second, de pousser au noir, ainsi que le prouve le tableau dont on parle.*

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

DEPUIS l'impression des pages précédentes de nouveaux renseignements me sont parvenus, et ayant soumis mon Catalogue à M. Frédéric Villot, conservateur de la peinture au Musée du Louvre, à M. Eudore Soulié, conservateur-adjoint, et à M. Charles Leblanc, employé au cabinet de estampes de la Bibliothèque nationale, je dois à leur obligeance des additions et des remarques, dont je m'empresse de faire usage (1).

Pag. XIV, *ligne* 3.

Je pense au contraire que la plupart des attributions de M. Waagen sont douteuses, et que s'il y a beaucoup d'erreurs dans les attributions données par les inventaires ou les experts *officiels*, à certains tableaux du Musée du Louvre, M. Waagen ne les a pas toujours rectifiées avec bonheur. F. V.

(1) Les notes de M. Villot seront indiquées par les lettres F. V.; celles de M. Soulié, par E. S., et celles de M. Charles Leblanc, par L. B.

Page XIX, *addition à la note.*

Les recherches du conseiller Venanzio Pagave, sur l'école milanaise, se trouvent en partie dans les volumes 3, 5 et 8 de l'édition de Vasari, publiée à Sienne de 1791 à 1794, 11 vol. in-8°. — Pagave a de plus fourni à l'abbé Lanzi des notes manuscrites dont celui-ci a fait usage dans son histoire.

Pag. XXXII, *ligne* 16.

La publication de Hollar se trouve encore sous les titres suivants : *Variæ Figuræ et probæ a Venceslao Hollar Bohemo collectæ et aqua forti æri insculptæ.* Antverpiæ, an. 1645. — *Diversæ effigies a Wenceslano Hollar, aqua forti æri insculptæ.* Antverpiæ, 1648. — *Leonardus de Vinci, sic olim delineavit, Hollar fecit*, 1646, *ex collectione Arundeliana.*

Ligne 26.

Il existe une nouvelle édition de l'ouvrage de Gerli, sous ce titre : *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli, riprodotti con note illustrative da G. Vallardi.* Milano, 1830, in-f°.

Page 4, *n°.* 4, *Adoration des Mages.*

Nous avons dit (page 4), qu'on a cru remarquer, dans *l'Adoration des Mages* de la galerie de Florence,

que les airs de tête et la forme des visages n'y ressemblent pas à ceux qui se montrent sur les ouvrages postérieurs de Léonard, alors qu'il prit pour modèle le caractère propre aux femmes milanaises. Nous ajouterons, pour développer cette remarque, qu'on ne peut mettre en doute l'influence que la conformation particulière des diverses races a exercé sur les œuvres des peintres ; Raphael lui-même s'en est ressenti ; ainsi après avoir employé d'abord des modèles ombriens ou florentins, aux formes déliées, il imita plus tard les habitants de la partie inférieure de l'Adige, dans l'ancien duché de Rome ; ceux-ci, autrement conformés, ne ressemblent ni aux anciens Grecs, ni aux Allemands ; ils ont la partie supérieure du corps plus longue que l'inférieure ; cette forme se rencontre sur plusieurs statues antiques du temps des empereurs, et cette disposition du bas-ventre allongé et des courtes cuisses, sert à faire reconnaître les statues de fabrique romaine. Après un long séjour à Rome, Raphael remplaça les figures élégantes de la dispute du Saint-Sacrement par les personnages un peu ramassés des loges.

Léonard de Vinci, transporté à Milan, adopta, pour les figures de femme, un type nouveau. Des observations du même genre expliquent les caractères locaux des différentes écoles de peinture ; il

suffit quelquefois de parcourir fort peu de pays pour être frappé des variétés de forme et de physionomie que présentent des populations qui se touchent; ainsi, par exemple, les Allemands des bords du Rhin, les Flamands de Gand et de Bruges, et les Vallons du pays de Liége et du Brabant; chez les femmes surtout, les différences se font remarquer au premier coup-d'œil. Il y a longtemps que Vasari avait observé qu'Albert Durer ne pouvait réussir dans le nu, car il était forcé de travailler d'après les modèles de son pays, qui devaient être fort mal bâtis, comme la plupart des Allemands, bien que ces gens, ajoute-t-il, aient une superbe tournure lorsqu'ils sont couverts de leurs habits.

Feu W.-Fr. Edward a donné sur les caractères des diverses races qui habitent l'Italie des renseignements que les observations précédentes confirment; ainsi il a retrouvé dans les États-Pontificaux le type des anciens Romains; leur taille est médiocre et ramassée; la tête plus ronde qu'ovale, se rapproche, vue de face, de la forme carrée, par l'applatissement du sommet du crâne, et l'horizontalité du bord inférieur de la machoire; le front est bas, le nez véritablement aquilin, c'est-à-dire que sa pointe est horizontale et non recourbée en bas; la partie antérieure du menton est arrondie.

L'ancienne Étrurie ou la Toscane est peuplée d'un

mélange de Romains et d'une race de Gaulois dite Kimri ou Belge, dont la configuration est toute autre; la tête bien connue du Dante peut servir à caractériser ce type; cette tête est longue, par conséquent peu large, le front haut et développé, le nez recourbé de manière que la pointe est en bas et les ailes du nez relevées, le menton proéminent et la stature élevée et grêle. — Le véritable séjour des Kimri était autrefois la Cispadane; ils occupaient la vallée du Pô jusqu'aux Appennins; ils se retrouvent aujourd'hui très-nombreux et avec leurs caractères les plus prononcés dans le Milanais et à Venise.

Il existe aussi dans le nord de l'Italie des descendants des Galls ou Gaels, autre race Gauloise ou Celtique, dont le type physique est tout différent, mais ils y sont en moindre nombre. Ces derniers ont la tête plus ronde qu'ovale, le front est moyen, un peu bombé et fuyant vers les tempes; les yeux sont grands et ouverts; le nez, à partir de sa dépression, à sa naissance, est à peu près droit, c'est-à-dire qu'il n'a aucune courbure prononcée, l'extrémité en est arrondie ainsi que le menton; la taille est moyenne. (Voyez, T. I. et II. des *Mémoires de la Société Ethnologique de Paris*, 1841 et 1845.)

N°. 14, *Cène de Milan*, page 17, à la note.

Ce n'est pas le père Paolo Pino (écrivain du XVIe siècle) qui a décrit le *Cénacle*, mais le P. Domenico Pino, dans l'ouvrage ayant pour titre : *Storia genuina del Cenacolo insigne dipinto da Leonardo da Vinci*, etc., Milano, 1796.

Pag. 21, après le 1er alinéa.

La copie d'Oggione qui est au Louvre est une reproduction fidèle dans les moindres détails de l'original, mérite que n'ont pas les autres copies, à l'exception de celle de la Chartreuse de Pavie, qui est la seule dont les dimensions soient conformes à celles de la peinture de Léonard. La copie du Musée est d'un tiers plus petite. F. V.

L'abbé Guillon a publié sur ce tableau une brochure intitulée : *Sur l'ancienne copie de la Cène, de Léonard de Vinci, qu'on voit maintenant au Musée Royal.* — Chez le Normant. 1817. E. S.

Pag. 21, après le 1er alinéa de la note (1).

Elle existe encore dans un des greniers de l'église, mais si affreusement restaurée, qu'il ne reste pour ainsi dire plus une touche de Luini. Ce tableau, de petite dimension, n'est pas une copie mais une imitation libre de la Cène de Léonard. Le fond et les accessoires n'ont rien de commun avec la peinture originale. F. V.

Pag. 25. *n°*. 16.

La demi-figure du Christ, indiquée dans le catalogue de Lépicié, le représente jeune et presque de face; ce tableau, donné en l'an XI au Musée de Nancy, s'y trouve encore; il avait été gravé à l'eau-forte par Venceslas Hollar en 1650.

M. Ph. de Chennevières Pointel, a publié une notice sur ce tableau à la page 288 du *Magasin pittoresque* de 1849, avec une gravure en bois faite d'après un dessin de Grandville.

Pag. 28, ajoutez à la note (1).

Le carton de Londres a été reproduit en *fac simile;* cette estampe, qui doit être rare, a été tirée sur papier gris et a près d'un mètre de haut. F. V.

Pag. 29, ajoutez à la note (3).

M. Léclanché a plutôt paraphrasé que traduit Vasari; il omet très-souvent des détails essentiels, transpose des membres de phrases tout entiers, quand il ne les supprime pas tout-à-fait; il n'y a qu'un peintre qui puisse donner une bonne traduction de Vasari et des ouvrages écrits par les peintres italiens. F. V.

Pag. 31, après le 1er alinéa.

Depuis que, grâce à l'obligeance de M. F.-W. Fairholt, artiste et antiquaire, j'ai pu me procurer un dessin du carton de sainte Anne, de l'Académie

royale de Londres (1), il m'a été facile de reconnaître que c'est d'après lui que Bernardin Luini a exécuté la belle Sainte Famille, qui appartenait au cardinal Borromée, et que j'indique sous le n° 42. Mais comme lorsque ce prélat décrivait sa galerie, ce célèbre carton était perdu, il ne pouvait faire plus que d'assurer que le dessin de ce tableau était dû à Léonard de Vinci; actuellement qu'on peut comparer les deux compositions, on voit que Luini s'est contenté d'ajouter une figure de saint Joseph et de supprimer l'agneau. Ce qu'on doit, ce nous semble, lui reprocher, c'est d'avoir retranché les pieds de la Vierge et de sainte Anne; cette suppression donne à leur position respective quelque chose de confus et d'embarrassé, qui ne se trouve pas dans le dessin original.

(1) Nous reproduisons en tête de cette brochure ce dessin qui a été copié avec beaucoup de soin sur l'original dans la proportion de 1/10 de pouce pour pouce anglais. Il s'en faut de beaucoup que le carton ait été terminé. Dans la figure de la Vierge, la robe n'est dessinée que sur le corps. Pour tout ce qui est au-dessous des bras, particulièrement pour les jambes, le trait est fort incertain, et ne paraît pas avoir été jamais arrêté; les ombres sont purement frottées, et actuellement que le papier est fort usé, il est très-difficile d'en rendre les détails. Les têtes des deux femmes est la seule partie qui ait été achevée; elles sont exécutées avec un mélange de crayons noirs et blancs; le blanc qui y est mêlé donne de la délicatesse et de la correction au dessin.

Pag. 33, après le 1[er] alinéa.

L'abbé Aimé Guillon a publié, en 1836, une dissertation de 50 pages ayant pour titre : *De quatre tableaux attribués à Léonard de Vinci, dans lesquels la Sainte Vierge, assise, se penche vers son enfant qui joue avec un agneau, mais entre deux desquels est intercalée une sainte Anne.*

Le premier (qui est probablement celui que nous indiquons sous le n° 36), conservé dans la réserve de la *pinacoteca* de Milan, avait fait partie de la galerie du cardinal César Monti, archevêque de Milan, de 1632 à 1650, et a été attribué à Léonard dans le *Ritratto di Milano*, publié en 1674 par Charles Torré. Ce dernier l'indique ainsi : *La madonna, che contempla il figlio Giesu scherzando con un agnello; opéra non finita, maravigliosa, etc.* L'agneau avec lequel l'Enfant-Jésus devait jouer, est effectivement resté à peindre, mais son contour s'y trouve marqué.

Le second est un tout petit tableau de 28 centimètres de haut sur 21 centimètres de large, offrant le même sujet que le précédent, mais est terminé avec beaucoup de soin. — La Sainte Vierge, assise sur une éminence de terrain, auprès d'un arbre, se penche avec un mouvement d'anxiété maternelle vers son enfant, qui est en train d'enjamber un agneau, avec lequel il joue.

L'abbé Guillon ne fait pas connaître chez qui était à Paris ce tableau, venu du pays de Varese et qu'il dit être de Léonard (1).

Cette Vierge, qui se penche en étendant les bras vers son enfant, est tout-à-fait la même que celle de la sainte Anne du Louvre, décrite pag. 31 sous le n° 21, et sur laquelle l'abbé Guillon disserte longuement.

Le cardinal de Richelieu a rapporté ce tableau d'Italie, où il était allé faire en personne le siége de Casal en 1629. Conservé fort longtemps au palais du cardinal, il fut, pour la première fois, attribué à Léonard par Trichet du Fresnes, dans la vie de ce peintre, placée en tête de la première édition de son Traité de la peinture, publiée en 1651. L'abbé Guillon s'efforce de montrer que cette composition ne peut être de Léonard, parce qu'il est contre la bienséance d'avoir représenté la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, et que ce grand artiste n'aurait pas imaginé cette *irrévérente et triviale in-*

(1) Comme l'abbé Guillon ne se gêne pas pour dire du mal de tous ceux dont il parle dans sa brochure, nous nous permettrons d'ajouter que nous supposons qu'il ne l'a écrite que pour faire valoir ce petit tableau ; selon lui ce serait l'original de Léonard, d'après lequel Luini aurait composé le carton ou les tableaux dont il est question plus loin.

Nous présumons que c'est le même qui a été gravé au trait par C. Normand, et qui se trouvait dans la collection de W. G. Coesvelt. Esq^e.

tercalation des coscie *de la femme âgée sous les* natiche *de la jeune*. C'est là le principal argument qui lui fait attribuer ce tableau à Bernardin Luini, beaucoup moins scrupuleux sur les convenances que son illustre maître.

Cela conduit l'auteur à parler du fameux carton de sainte Anne, peint à Florence en 1501 par Léonard, mais il ne peut, malgré ses efforts, se tirer de l'embarras où la confusion qui existait entre les deux cartons différents qui ont porté ce nom, a jeté jusqu'ici tout le monde; seulement il prétend que jamais Léonard n'a placé la Vierge sur les genoux de sa mère. Nous lui devons cependant d'avoir, à cette occasion, reproduit le dessin (1) du croquis à la plume que le père Sébastien Resta possédait vers 1691 ; ce n'est qu'une première ébauche, informe, très-peu authentique, qui a été beaucoup trop vantée par son ancien possesseur, et sur laquelle la Vierge est posée sur les genoux de sainte Anne, d'une façon très-peu heureuse, et toute autre que dans les compositions analogues que nous connaissons.

Une chose qui l'embarrasse cependant, c'est un Sonnet publié en 1525 (2) par le Bolonais Jérôme

(1) Copié sur une estampe du graveur bolonais Rosalpina.

(2) Sonnet CXLIV. pag. 70. *Libro de' fasti, giorni sacri; de' quali si fa menzione in capitoli 45, canzoni 7, sonetti 175, e madrigali 12. Bologne,* 1525.

Casio de Médici, intitulé : *Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio scendessi sopra un agnello.* — Et ce sujet est effectivement le même que celui de la sainte Anne du Musée du Louvre.

Enfin, l'abbé Guillon parle du tableau, actuellement à Munich, provenant de la sacristie de Sainte-Marie, près Saint-Celse, à Milan, que nous avons cité, pag. 32, comme offrant la même composition que celui du Louvre. Il est, dit-il, plus brillant, mieux conservé, d'une date moins ancienne et d'un faire différent. La Vierge y est parée avec beaucoup de recherche, un voile transparent est jeté sur son front; au lieu d'avoir les pieds nus, ils sont recouverts de belles sandales qui présentent, à la naissance de l'orteil, de magnifiques agraffes, et à chaque croisement, des galons qui les attachent, tant sur le pied qu'au tour du bas de la jambe, des chatons de pierres précieuses richement enchassées. Les arbres, les plantes, les fleurs du paysage ont également une magnificence recherchée et sont travaillés avec le soin le plus minutieux.

Ce tableau est, depuis longtemps, regardé comme étant de Salai ou Salaino. — L'abbé Guillon l'attribue à Aurele Luino, qui l'aurait exécuté, dans un âge avancé, et vers la fin du 16e siècle, d'après le

carton de son père, Bernardin Luino, et de plus avec l'aide de Pierre Guocco ou Guocchi, son élève (1).

Mais le dire de l'abbé Guillon ne repose que sur de pures suppositions, surtout sur celle que le carton de Sainte Anne, que, suivant Lomazzo, Aurele Luino ou Laurino possédait, n'aurait pas été l'œuvre de Léonard, mais bien de Bernardin, qui aurait, pour le composer, ajouté une figure de sainte Anne à la Vierge du petit tableau de Léonard, que notre abbé vante dans sa brochure.

P*ag*. 35, *n*° 22.

Il y a au Musée de Nantes, sous le n° 199, une répétition de la *Vierge aux rochers*, du Louvre, que le Livret dit être originale. E. S.

Pag. 42, *n*° 28.

La Madone indiquée par M. Viardot comme étant de Léonard, au Musée royal de Bourbon, à Naples,

(1) Ce qui peut augmenter encore la confusion sur le nom des peintres des tableaux exécutés d'après le Carton de Sainte Anne, qui se trouvait à Milan, c'est qu'on en cite un découvert à Verceil, en 1801, qui est à la Pinacoteca de Milan, et que l'on donne à un Bernardino Lanino, de Verceil, élève de Gaudenzio Ferrari. Dans ce tableau la Vierge retient son enfant avec une légère écharpe qui passe sous ses aisselles.

Bernardino Lanino florissait en 1546; il est mort vers 1578.

est très-probablement le tableau représentant *la Vierge avec l'Enfant-Jésus*, qui porte le n° 356 dans la salle des chefs-d'œuvre, et qui est de Bernardin da Luino.

Pag. 44, après la ligne 10.

Le n° 32 ne peut être le tableau de Salai, Salaino ou Salario, désigné par d'Argenville sous le nom de *Vierge à l'œillet*. Ce tableau est celui porté sous le n° 35 dans le Catalogue de M. R. qui a été induit en erreur par une faute d'impression de d'Argenville, lequel a écrit *Vierge à l'œillet* pour *Vierge à l'oreiller*, en copiant Felibien. Voici le texte de Felibien à l'article de Jean Mosnier, peintre de Blois : « Il apprit de son père l'art de peindre jusqu'à l'âge de seize à dix-sept ans, que la reine Marie de Médicis, estant à Blois, et ayant sceu qu'il y avait dans le couvent des Cordeliers un tableau de la main d'André Solarion, et qu'on appelle *la Vierge à l'oreiller vert*, pour avoir ce tableau, elle fit quelques libéralités à la maison, et leur donna une copie qu'elle fit faire par Mosnier. Elle en fut si satisfaite, qu'elle le gratifia d'une pension pour aller travailler en Italie. » (*Entretiens sur la vie des peintres*, T. III. pag. 650. édit. de 1688). Jean Bernier, dans son *Histoire de Blois*, Paris, 1682, pag. 58, mentionne le même fait en ces termes : « Il a fallu un long temps pour remettre cette maison (les Cordeliers) en l'état où

elle est à présent, tant elle estoit ruinée. La reine-mère, Marie de Médicis, y contribua beaucoup quand, pour bâtir leur autel et faire les siéges de leur chœur, elle leur donna douze cents écus, en reconnoissance du présent qu'ils luy avoient fait d'une Vierge d'André Salario, que cette princesse estimoit, mais qui estoit alors bien au-dessous de cette somme. » Et en marge : « Ce tableau est à présent chez M. le duc de Mazarin. » A l'article de Mosnier, pag. 569 du même livre, Jean Bernier cite également la copie de la Vierge d'André Solario, seulement il ajoute : « Et qui est encore à présent dans la sacristie des Cordeliers de Blois. » Il est probable que c'est de la copie qu'il veut parler, puisqu'il parle plus haut de l'original comme étant chez M. le duc de Mazarin. E. S.

Pag. 47, *n°* 39.

Ce tableau a été donné en l'an XI au Musée de Bruxelles. E. S.

Page 49, *n°*. 42, *Sainte-Famille de Luini.*

Voilà comment le cardinal Borromée s'exprime au sujet de ce tableau :

« Aula, quæ proximè visitur, Luini Senioris mirificam artem exhibet statim; atque offert. Tabula satìs amplæ magnitudinis est, quam non satìs magno pondere auri emimus, existimantque pictores, nihil ab artifice illo factum fuisse perfectius. Non tamen

tota gloria tabulæ hujus ad Luinum spectat, sed cum artifice alio summo communicatur. Leonardus is fuit, qui cum exquisitissime delineasset opus, Luinus deindè contulit ei quod pulcherrimum præstantissimumque dare poterat; suavitatem nempe quamdam, et teneros piosque motus, ac vultus. Ità nimirùm præclari isti artifices facultatem invicem suam commodabant, agnoscente altam Leonardi graphidem Luino, et vicissim Leonardo collaturo in sectatorem suum gloriæ summam, si navatam sibi ab eo operam vidisset; eaque mansuetudo morum in summis ingeniis fermè existit, taliaque veterum artificum exempla Plinius etiam refert. Cùm enim agnoscerent immensos artium fines, et angustos humani ingenii terminos, et quam arcte uniuscujusque facultas, et excellentia circumscriberetur, alius alium comiter, hilareque adjuvabat. Præcipuum hujus tabulæ lumen est Infans Jesus, ejusque facies, ac mirifica præsertìm in corpusculo divini Infantis tractabilitas, et teneritudo ventris inter artifices laudatur, extatque Typus, quem Leonardus impressa argilla fecit, ut excellentiam operis vulgando labores suos testaretur. Deiparæ Virginis pulchritudo tantò admirabilior est, quantò magis eximium illud et venerabile os lasciviam omnem excludit, ut mirari possis quânam arte pictor res duas inter se naturâ ferè connexas pe-

nicillo discreverit, et alteram ab alterâ longissimè ablegarit. Anus Elisabetha vividæ senectæ robur præfert, puerque Johannes admirabili suavitate Salvatorem spectat. »

Pag. 53, *n°* 48.

On ne trouve aucune indication relative à la disparition de la sainte Catherine dont parle Lépicié; ce tableau avait été probablement donné antérieurement à 1789. E. S.

Page 54, *n°*. 49.

Le cardinal Borromée décrit en ces termes, dans son *Muséum*, une Madeleine de Luini, faite d'après le dessin de Léonard, et qu'il compare à une Madeleine du Titien, qui se trouvait dans la même collection : « Alteram hanc fecit Luinus Senior, sed Leonardi penicillum præfert, à quo fortasse Luinus lineamenta, descriptionemque sumpsit; existimantque periti nihil in totâ arte ferè hodiè reperiri pulchrius, quoad scilicet capite uno consumi ars potest. Tantum vitæ, spiritusque inest capiti huic, ut Titiani Magdalena apposita huic, exangue quiddam, nec femina, sed feminæ effigies videatur. Minime actuosa facies est, sed cuncta tamen peragit, intuentem adspectans, aperiensque vasculum aptissimum ungendo Salvatoris corpori. »

Pag. 69, *n°* 62.

Ce portrait existe encore dans les magasins du Musée, où il est considéré comme sans intérêt. Son estimation est portée, sur l'inventaire, à 150 fr., et lors du dernier classement, il a été jugé indigne de figurer parmi les chefs-d'œuvre de la galerie. E.S

Pag. 81, *n°* 81.

La lettre de M. Charles Leblanc, tronquée par le *Magasin pittoresque*, a paru tout entière dans le numéro 13 de l'*Iconographe*, organe officiel de la Chambre des lithographes. — 15 décembre 1847, pag. 213. E. S.

Il existe une jolie eau-forte de ce portrait, gravée en 1846 par F. Hillemacher, avec la légende : *Charles VIII, roy de France*.

Pag. 84, *n°* 86.

Le Musée du Louvre a eu en sa possession un portrait de Léonard, vu de profil, dessiné à la sanguine, qui provenait de la collection de Modène. Il est porté au livret de l'an XII, sous le n° 170, et dans celui de 1811, sous le n° 189, et fut remis, le 28 septembre 1815, à M. Rosa, commissaire de l'Autriche pour l'enlèvement des objets provenant des conquêtes. E. S.

Page 86, N° 91.

Un inventaire manuscrit, fait en 1709 et 1710,

par Bailly, garde des tableaux du roi, donne, outre les tableaux cités par Lépicié : « un tableau estimé (1) de Léonard de Vinci, représentant huit figures d'hommes et de femmes à mi-corps, entre lesquels un vieillard, qui paraît caresser une vieille ; figures de demi-nature, ayant de hauteur 54 centimètres sur 90 centimètres de large, peint sur bois dans sa bordure dorée. »

Ce tableau ne se retrouve plus au Musée. E. S.

N° 92

On trouve, sur l'inventaire de la restauration, l'indication d'un tableau de l'école de Léonard de Vinci, représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus (hauteur, 1 mètre 33 ceutimètres, largeur, 1 mètre 85 centimètres) concédé à l'église de Marcelcave (Somme), par décision du 31 août 1820. E. S.

N° 93.

Le livret du Musée de Nantes mentionne, sous le n° 198 et au nom de Léonard de Vinci, un tableau qu'il dit admirable, et qui a pour sujet Jésus portant sa croix et maltraité par ses bourreaux, peint sur bois et non terminé, largeur, 72 centimètres, sur 67 centimètres de haut. E. S.

(1) Dans cet inventaire, le mot *estimé* a le sens d'*attribué*.

N° 94.

Il a paru à Bordeaux, dans l'automne de 1848, une brochure de 50 pages intitulée : *Sur l'illustre Léonard de Vinci, législateur de la peinture, et sur ses immortelles œuvres.* M. G. de Moulins, son auteur, l'a composée pour faire connaître un tableau qui lui appartient, et qu'il cèderait volontiers à qui lui offrirait le prix fort élevé auquel il l'estime. Ce tableau, depuis longtemps dans sa famille, aurait été donné à François de Moulins, mort en 1535, grand aumônier de France, et qui avait été précepteur du roi François Ier ; aucun témoignage écrit ne vient, du reste, corroborer l'assertion de l'auteur, et quoiqu'il affirme que cette peinture n'est jamais sortie de sa famille, la seule indication qui s'y rapporte, selon lui, et qu'il fasse valoir, est celle donnée par Félibien, qui dit, dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, en énumérant les œuvres de Léonard de Vinci : *Il y a encore de lui, dans le cabinet de M. le marquis de Sourdis, une Vierge tenant un petit Jésus entre ses bras.* M. de Sourdis était proche parent et ami de la famille de Moulins.

Le tableau, peint sur bois, a 50 centimètres de hauteur sur 39 centimètres de largeur, et les figures sont un peu plus fortes que demi-nature. La Vierge Marie soutient son Fils entre ses bras et appuie tendrement sa joue contre la tête du petit enfant, qui

est tout nu. Des draperies, belles et larges, revêtent la mère; la robe est rouge, et, des épaules, tombe un riche manteau bleu céleste, doublé de soie orange.

N° 95.

M. Ph. de Chennevières veut bien m'indiquer que dans le catalogue des tableaux de M. Crozat, baron de Thiers, qui furent vendus à l'impératrice Catherine de Russie, il est fait mention d'un *buste de saint* qui était attribué à Léonard.

Il reste à mentionner diverses gravures, faites d'après des tableaux ou des dessins attribués à Léonard. La plupart des indications qu'elles donnent ne méritent aucune confiance, mais quelques-unes auraient besoin d'être vérifiées.

N° 96. — *La Vierge et l'Enfant-Jésus.*

La Vierge, à mi-corps, présente une fleur à l'Enfant-Jésus, qui est assis sur ses genoux, et tient une branche de lis. On lit dans la marge : *Jesus ludens in gremio sanctissimæ matris lilium tenens. Opus pro rege Francisco* 1°. Estampe gravée par Joseph Juster, artiste du commencement du siècle dernier. — Le tableau appartenait à un sieur Patin. L. B.

N° 97. — *Le Christ avec Marthe et Marie.*

Gravé par Seuter en 1766. Tableau peint sur bois, de 1 mètre 33 centimètres de haut, sur 1 mètre 9 centimètres de large, dans la galerie du roi de Prusse, à Sans-Souci. L. B.

Le catalogue de la galerie royale de Berlin, de 1841, ne parle pas de ce tableau et elle n'en possède aucun de Léonard.

N° 98. — *St. Jean-Baptiste.*

A mi-corps, gravé par J. Boulanger, graveur du 17e siècle, d'après un tableau du cabinet du roi. L.B.

N° 99.

Portrait de François Ier, à l'âge de 23 ans, représenté en saint Jean-Baptiste, lithographié à Londres par Day et Haghe, d'après un tableau appartenant à L. Pococke, Esqe. Il y a sur le cadre la date de 1518. L. B.

N° 100.

Portrait de Diane de Poitiers, lithographie de Durand Duclos, éditée à Rome.

N° 101. — *La Vierge et l'Enfant-Jésus qui caresse le menton de sa Mère.*

Gravé en manière noire, en 1813, par Lutzenkirchen. — L'original appartenait à M. Pech, marchand de tableaux à Francfort.

N° 102. — *La Vierge aux fruits.*

La Vierge, que l'Enfant-Jésus embrasse, lui

présente deux cerises. Lithographiée d'après un tableau peint sur bois, de 76 centimètres de haut sur 62 centimètres de large, qui était à vendre à Paris chez M. Putois, rue de Cléry.

N° 103. — *Le Christ portant sa croix au milieu des saintes femmes.*

Gravé à Rome par plusieurs éditeurs, n'est pas de Léonard.

N° 104. — *Sainte-Famille.*

La Vierge, l'Enfant-Jésus, sainte Anne, St. Joseph, le petit saint Jean et deux autres enfants. Gravure du 18e siècle avec la légende : *E Tabula Leonardi a Vinci*, *penes Marchionem de Cavalcabo spectanda.* Il n'y a rien du style de Léonard.

N° 105.

Peinture à fresque de Saint-Epvre, de Nancy. — Lithographiée à Nancy en 1845. — C'est sans fondement qu'elle est attribuée à Léonard.

N° 106. — *Enfant-Jésus avec l'agneau.*

Lithographié par M. Alberti, d'après un tableau qui lui appartient.

N° 107. — *Un enfant tenant un cartouche.*

(Boy and tablet.)

Gravé en 1820, à Londres, par Bromley.

N° 108. — *La Madeleine enlevée au ciel par des Anges.*

Lithographiée à Munich par Eichholzer.

N° 109. — *Tête de jeune homme, de profil, avec de longs cheveux:*

Grisaille de la galerie de Florence, gravée par Plotz. — La même, dessinée par Calamata en 1838.

N° 110. — *Tête de femme.*

Étude d'après le tableau original de la galerie du prince d'Orange, à Tervurren, dessinée par Calamata en 1840.

N° 111. — *Tête de femme.*

D'après un dessin de la galerie de Florence, par Calamata, en 1843.



Amiens. Typographie de CARON et LAMBERT.

Addition au N°. 48.

La Sainte Catherine, indiquée dans le Catalogue de Lépicié, est actuellement au château de Compiègne; la Sainte a les yeux baissés et semble lire dans le volume ouvert devant elle. Ce qui avait empêché de retrouver ce tableau, c'est que dans la *Notice des peintures placées dans les appartements du palais de Compiègne*. Paris, 1841 (in-8°. de 42 pages), il est placé sous le n°. 97, avec la fausse indication de *Sainte Famille;* sur une Notice postérieure, il porte le n°. 139, toujours avec la même indication.

N°. 112.

Il se trouve, à Amiens, dans une maison particulière, un beau tableau, ayant pour sujet Hérodiade tenant un plat dans lequel le bourreau va poser la tête de Saint Jean-Baptiste; une vieille femme, coiffée d'un turban, répond du geste au regard d'Hérodiade; deux autres figures se voient dans le fond. — Cette composition, dont l'exé-

cution est très-soignée, nous paraît devoir être attribuée à l'école de Léonard; elle a été mise en vente à Paris, après la mort de M. Lafontaine, qui l'avait eu, dit-on, du roi d'Angleterre, Georges IV, en échange de tableaux hollandais et flamands, que ce monarque recherchait particulièrement; il semblerait, d'après une indication, probablement peu exacte, du Catalogue de cette vente, que ce tableau ait fait partie de la Collection du roi Charles Ier, où il était attribué à Léonard de Vinci.





